

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Quand l'image (dé)mobilise

Rochet, Bénédicte; Roekens, Anne; Bettens, Ludo; Gillet, Florence; Machiels, Christine

Publication date:
2015

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

Rochet, B, Roekens, A, Bettens, L, Gillet, F & Machiels, C (eds) 2015, *Quand l'image (dé)mobilise: Iconographie et mouvements sociaux au XXe siècle*. Presses universitaires de Namur, Namur.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Bénédicte ROCHET, Ludo BETTENS,
Florence GILLET, Christine MACHIELS, Anne ROEKENS

Quand l'image (dé)mobilise

Iconographie et mouvements sociaux au XX^e siècle





Quand l'image (dé)mobilise

Iconographie et mouvements sociaux au XX^e siècle

L'image peut-elle être acteur de mobilisation ou de démobilisation pour les mouvements sociaux au XX^e siècle ? À travers différentes études de cas et des supports aussi variés que des affiches, des journaux, des photographies, des tableaux ou des documents audiovisuels, les contributions de cet ouvrage dévoilent les images produites par les mouvements contestataires eux-mêmes et celles produites sur ces mouvements, qu'elles appartiennent au registre journalistique ou artistique.

Le présent ouvrage est le fruit du colloque international organisé en mars 2014 par le groupe de recherche HiSI 'Histoire, Sons et Images' de l'Université de Namur en partenariat avec le Centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire (Carhop), le Centre d'Études et de Documentation Guerre et Sociétés contemporaines (CegeSoma) et l'Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale (IHOES). Il rassemble les contributions d'une dizaine de chercheurs d'universités et d'institutions scientifiques qui démontrent la diversité des usages et des fonctions de l'image dans les processus de (dé)mobilisation collective.

Avec les contributions de : Camille Baillargeon, Jérôme Bazin, Ludo Bettens, Gildas Brégain, Florence Gillet, André Gunthert, Florence Kaczorowski, Catherine Lanneau, Françoise F. Laot, Florence Loriaux, Christine Machiels, Xavier Nerrière, Anna Pellegrino, Nathalie Ponsard, Ulrike Lune Riboni, Bénédicte Rochet, Anne Roekens, Charles Roemer, Nicolas Verschueren, Stefaan Walgrave, François Welter, Ruud Wouters.

Prix public de vente : 35 euros
Presses universitaires de Namur
Rempart de la Vierge, 13
5000 Namur (Belgique)
Tél. : +32 (0) 81 72 48 84
Fax : +32 (0) 81 72 49 12
E-mail : info@pun.be
Site web : <http://www.pun.be>



ISBN : 978-2-87037-878-6



9 782870 378786

Sous la direction de
Bénédicte ROCHET, Ludo BETTENS,
Florence GILLET, Christine MACHIELS, Anne ROEKENS

Quand l'image (dé)mobilise

Iconographie et mouvements sociaux au XX^e siècle

Actes du colloque de Namur
19, 20 et 21 mars 2014
Université de Namur

© Presses universitaires de Namur, 2015
Rempart de la Vierge, 13
5000 Namur (Belgique)
Tél. : +32 (0) 81 72 48 84
Fax : +32 (0) 81 72 49 12
E-mail : info@pun.be
Site web : <http://www.pun.be>

Dépôt légal : D/2015/1881/6
ISBN : 978-2-87037-878-6

Imprimé en Belgique

Tous droits de reproduction, traduction, adaptation, même partielle, y compris les microfilms et les supports informatiques, réservés pour tous les pays.

Les éditeurs se sont efforcés d'appliquer les prescriptions légales en matière de copyright, sans pouvoir toutefois retrouver l'origine de certains documents. Quiconque se considère autorisé à faire valoir des droits est prié de s'adresser aux éditeurs.

Couverture : Edmond Dubrunfaut, *Le départ des grévistes*, 1945. © IHOES (Fonds E. Dubrunfaut).

Avant-Propos

Anne Roekens et Bénédicte Rochet

Organisé à l'Université de Namur en mars 2014, le colloque « Quand l'image (dé) mobilise » s'était fixé comme objectif de désenclaver les documents iconographiques du seul champ des représentations collectives. En tant qu'organisateur de la rencontre scientifique, nous ambitionnions ainsi de poser un jalon dans le processus de prise en considération des images comme documents et agents historiques à part entière et de contribuer à dépasser l'analyse purement discursive et épistémologique des images. Il a logiquement été nécessaire d'insérer les documents iconographiques dans un champ thématique circonscrit afin de permettre de légitimes comparaisons et mises en perspective. Si les travaux relatifs aux images de propagande, notamment dans un contexte de guerre, ont fait florès ces dernières décennies¹, l'exploration des images produites par ou sur les mouvements sociaux nous a semblé trop peu visitée mais prometteuse². Cette option a notamment été inspirée par l'actualité immédiate, en particulier par l'émergence de mouvements citoyens du printemps dit arabe et par leurs rapports renouvelés à la production d'images amateurs et à l'attaque physique et symbolique des portraits officiels de Ben Ali ou de Moubarak³.

Sans plonger tête baissée dans une vision présentiste et simplificatrice qui nierait les évolutions techniques et sociétales, il nous a semblé pertinent de déployer à l'échelle du XX^e siècle cette problématique des convergences ou discordances entre mouvements de contestation et documents iconographiques. Le siècle dernier est en effet marqué à la fois par la mise au point et la massification de moyens de communication et par l'émergence de mouvements sociaux de plus en plus diversifiés. Les icônes du valeureux ouvrier, de Rosie la riveteuse, du Che sont autant d'images qui, selon les termes prononcés par Danielle Tartakowsky lors de la séance inaugurale⁴, sont consubstantielles de certains mouvements sociaux et qui peuvent même leur survivre et revêtir dès lors de multiples historicités. La question est donc de cerner quels rôles certaines images (créées ou récupérées) ont pu jouer dans l'incarnation, la lisibilité, le renforcement de mouvements sociaux ou, au contraire, dans l'occultation, le dénigrement ou la simplification de ces mêmes phénomènes. L'image a-t-elle le pouvoir de mobiliser ou de (dé)mobiliser ?

Conformément aux objectifs que nous avons définis, l'image est considérée sous toutes ses formes (qu'il s'agisse de peintures, caricatures, photographies, tracts, films ou émissions de télévision...) et présentée en tant qu'objet culturel à situer nécessairement dans des contextes de production et de réception évolutifs. Pour sa part, la notion de mouvements sociaux est également comprise au sens large, se fondant sur la définition de Michel Pigenet et Danielle Tartakowsky qui désignent par ce terme « toutes les interventions collectives destinées à transformer les conditions d'existence de leurs acteurs, de contester les hiérarchies ou les relations sociales et à générer pour cela des identités collectives et des sentiments d'appartenance⁵ ». Au-delà des mouvements

ouvriers et syndicaux, il s'agit d'embrasser également les mouvements sociaux dits nouveaux (comme le féminisme, le pacifisme, les mouvements de défense d'intérêts professionnels ou de droits fondamentaux...). Au vu de ces définitions larges, la question permet donc de croiser les intérêts d'historiens, historiens de l'art, politologues, analystes des médias, linguistes et archivistes.

Les quatre sessions qui ont structuré le colloque et qui structurent encore le présent ouvrage témoignent à elles seules de la diversité des approches envisagées. La première partie pose frontalement la question de la création et de l'appropriation d'images par quatre mouvements distincts. La question de l'auctorialité y est soulevée à maintes reprises : qui doit être considéré comme responsable du sens d'une image ? Est-ce l'auteur matériel, les personnes représentées, les (ré)utilisateurs de ces images parfois devenues icônes, au fil des usages ? La deuxième partie traite plus précisément des petits écrans (de télévision ou d'ordinateur) qui, comme le disait justement Muriel Hanot en tant que présidente de séance, présentent la caractéristique d'être compris sans avoir été appris. Qu'est-ce qui, sur ces supports particuliers, est jugé mobilisateur par les acteurs des mouvements sociaux ou des institutions médiatiques ? Peut-on préjuger des effets de ces mises en images, de ces mises en récit ? La troisième partie fait la part belle au mouvement ouvrier dont la centralité a indubitablement marqué l'histoire sociale du XX^e siècle. Une occasion de décliner la question de la (co)construction des images de l'entreprise et des conflits qui y surviennent : ouvriers, artistes, médias et patrons peuvent être amenés à y contribuer selon des modalités particulières. Enfin, la quatrième partie prend en considération les images publiées par une presse écrite plus ou moins proche des mouvements qu'elle portait. Elle montre que, dans une logique d'autopromotion, des institutions médiatiques tendent à conférer un statut emblématique, voire un pouvoir performatif, aux images qu'elles publient⁶.

Les articles rassemblés dans le présent ouvrage témoignent d'une grande diversité de mouvements et de contextes nationaux. Au-delà de ces variations circonstanciées, le fil rouge de ces études de cas réside bel et bien dans l'analyse des objectifs qu'on assigne aux images, des pouvoirs qu'on leur prête. L'accent se place donc plus sur le recours aux images que sur les qualités intrinsèques d'une image qui serait en elle-même susceptible de (dé) mobiliser. Ces différents supports visuels peuvent servir tantôt à accroître la visibilité sociale d'un mouvement contestataire, tantôt à renforcer l'adhésion des membres à une cause résumée par une image générique, tantôt à occulter les failles d'un système par la diffusion imposée d'images éducatrices, tantôt à caricaturer ou à simplifier les spécificités d'une manifestation au prisme des canons médiatiques... La question des usages des images est particulièrement féconde si l'on étudie le XX^e siècle puisque les images contemporaines sont susceptibles d'être copiées, détournées, réutilisées dans des contextes évolutifs... Des images s'affranchissent de leur contexte, de leurs auteurs initiaux, acquièrent une valeur plus large et finissent par épouser et servir d'autres causes, parfois antinomiques des premières.

Cela est encore plus vrai aujourd'hui. Mondialisé via la toile numérique et les réseaux sociaux, le phénomène de volatilité des images s'est accru, au même titre que le développement des photographies sur *smartphone* et de leur diffusion. Les frontières entre émetteurs d'images et opinion publique, entre médias professionnels et blogs amateurs sont de plus en plus poreuses. En rupture avec la diffusion autrefois unilatérale de contenus par des médias ou des mouvements sociaux suffisamment organisés, les contenus sont désormais coproduits par les professionnels et par les usagers, que l'on songe par exemple à « l'appropriation [de l'information] par le public grâce aux outils conversationnels des réseaux sociaux⁷ ». Cette évolution fondamentale fait du thème de ce recueil un véritable objet historique appelé à se reconfigurer de manière décisive.

Organisé à l'initiative du groupe de recherche HiSI, *Histoire, sons et images*, du département Histoire de l'UNamur, actif depuis plusieurs années dans le champ de l'histoire des médias, ce colloque n'aurait pu avoir lieu sans le soutien de la Fondation Ceruna et de l'UNamur et sans le précieux concours d'institutions scientifiques spécialisées dans l'histoire sociale et la valorisation de collections visuelles. Nous tenons à remercier pour leur collaboration active Christine Machiels du Centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire (Carhop), Florence Gillet du Centre d'Études et de Documentation Guerre et Sociétés contemporaines (CegeSoma) et Ludo Bettens de l'Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale (Ihoes). Merci également aux membres du comité scientifique (Daniel Biltereyst, Gita Deneckere, Muriel Hanot, Dirk Luyten, Hendrik Ollivier, Valérie Piette, Pierre Sorlin, Danielle Tartakowsky et Paul Wynants) de nous avoir apporté leur soutien et leurs avis. Merci enfin aux communicants et présidents de séance du colloque qui ont alimenté et animé cette manifestation que nous avons voulue à la fois scientifique et conviviale. Pari tenu ! Merci à tous !

¹ Citons, à titre d'exemples, D'ALMEIDA F., *Images et propagande*, Paris, 1995 ; BLONDET-BISCH T., FRANK R., GERVEREAU L., GUNTHER A. (dir.), *Voir/ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy-BDIC, 2001 et ROCHET B., TIXHON A. (dir.), *La petite Belgique dans la Grande Guerre. Une icône, des images*, Namur, PUN, 2013.

² Plusieurs initiatives récentes témoignent du caractère fécond de ce nouveau champ de recherche. Signalons un ouvrage de synthèse qui, à l'échelle mondiale, répertorie des centaines de mouvements sociaux qui font usage de médias divers. DOWNING J.D.H., *Encyclopedia of social movement media*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2011. Il convient également d'épingler le numéro thématique de la revue *Cultures et conflits* consacré aux images fixes considérées comme des « acteurs et vecteurs de la contestation » : « Iconographies rebelles », dans *Cultures et conflits*, n° 91-92, 2013/3, ainsi que la journée d'étude organisée en mai 2015 au Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines - UVSQ, sous le titre « L'image contestataire : les pouvoirs à l'épreuve de la culture visuelle ».

³ Voir notamment le numéro thématique *Réseaux : après l'utopie*, dans *Medium*, n° 29, 2011.

⁴ TARTAKOWSKY D., *Mobiliser avec ou sans l'image. Étude de cas (fin XIX^e - XXI^e siècle)*, séance inaugurale du colloque « Quand l'image (dé)mobilise », Namur, 19 mars 2014.

⁵ PIGENET M., TARTAKOWSKY D., *Avant-propos*, dans PIGENET M., TARTAKOWSKY D. (dir.), *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2012, p. 9.

⁶ Voir LEBLANC A., « Fixer l'événement. Le Mai 68 du photojournalisme », dans *Sociétés et Représentations*, n° 32, 2011/2, pp. 57-76.

⁷ GUNTHER A., « Reconfigurations de l'information », dans *Fisheye Magazine*, n° 12, mai-juin 2015, pp. 66-69.

Première partie

Plongée au cœur des mobilisations

Mobilisations (anti)féministes autour de l’affiche « We can do it ! » (1942)

Florence Kaczorowski

Lorsqu’on évoque la propagande adressée aux Américaines durant la Seconde Guerre mondiale vient à l’esprit l’image de Rosie la riveteuse, icône symbolisant le travail des femmes à l’arrière du front. Les représentations iconographiques associées à Rosie sont l’affiche illustrée de J. Howard Miller pour la compagnie d’électricité *Westinghouse* (« We can do it ! »), produite fin 1942 et distribuée en février 1943 (fig. 1), et la couverture du *Saturday Evening Post* (29 mai 1943) réalisée par Norman Rockwell montrant Rosie piétinant *Mein Kampf*. Ces images de propagande ayant pour but de mobiliser les Américaines à l’effort de guerre proposaient des modèles exceptionnels d’une féminité forte, courageuse et compétente.

Après avoir brièvement évoqué les moyens rhétoriques déployés par les propagandistes durant la Seconde Guerre mondiale en vue de recruter les femmes dans des métiers traditionnellement masculins et de rassurer la population préoccupée des bouleversements qu’un tel recrutement pourrait provoquer, nous tenterons d’examiner le legs de cette iconographie.

Nous nous intéresserons tout particulièrement à la ‘Rosie’ de Miller, image que nous replacerons en contexte, et nous tenterons de comprendre comment celle-ci a pu être réutilisée, ou réinventée, d’abord par les féministes puis, plus récemment, par les conservatrices américaines. L’affiche créée en 1942 tomba quelque peu dans l’oubli jusqu’à ce que le mouvement féministe se réapproprie son iconographie et son slogan dans les années 1980 suivi par de nombreux autres mouvements sociaux et politiques¹. L’icône de Miller resta longtemps, en quelque sorte, la « propriété » iconographique des mouvements féministes et libéraux². En ce début de XXI^e siècle, l’image a très largement dépassé les frontières américaines³. Aux États-Unis, elle a été détournée de bien des façons, au grand dam des féministes et des libéraux qui n’apprécient guère que l’icône puisse être utilisée dans des publicités susceptibles de renforcer les stéréotypes de genre ou par des candidats conservateurs lors des campagnes électorales comme ce fut le cas en 2008 avec Sarah Palin, colistière du candidat républicain John McCain. Que Palin, antiféministe notoire, puisse miser sur cette icône traditionnellement associée au mouvement des femmes a de quoi surprendre et irriter les féministes. En réalité, cette récupération s’inscrit dans une stratégie plus générale de détournement du langage et de l’iconographie féministe par les conservateurs américains. De quelles manières l’icône créée par Miller a-t-elle été réinventée ces dernières années ? Pourquoi cette image se prête-t-elle si facilement à une lecture polysémique ? Quelles sont les réactions des féministes face aux détournements de cette icône à la forte puissance mobilisatrice ?

Figure 1. J. Howard Miller, 'War Production Co-ordinating Committee',
Westinghouse Co., 1942 (distribuée en 1943).

La campagne de propagande destinée aux Américaines durant la Seconde Guerre mondiale : défis et stratégies

Il fallut attendre mars 1943 pour que l'*Office of War Information* (OWI) et la *War Manpower Commission* (WMC) organisent la toute première campagne nationale de recrutement adressée uniquement aux femmes⁴. Les propagandistes avaient plus d'un défi à relever pour assurer la pleine participation des Américaines à l'effort de guerre. Comment mobiliser les femmes, et rassurer les hommes, après une décennie marquée par une grande hostilité au travail féminin⁵ ? Comment convaincre les employeurs, les recrues potentielles et leurs futurs collègues masculins, que les femmes étaient dotées des compétences nécessaires pour effectuer un travail dit « masculin » ? Les propagandistes devaient également apaiser les craintes fortement ancrées dans la société de voir l'ordre établi bouleversé avec l'entrée massive des femmes sur le marché du travail, en particulier dans des emplois qualifiés et mieux payés qu'à l'accoutumée. Les femmes allaient-elles souhaiter garder leur emploi une fois le conflit terminé ? Leur contribution à l'effort de guerre risquait-elle de les 'déféminiser' et de leur donner le goût d'une liberté nouvellement expérimentée ?

Dans l'espoir de surmonter les nombreux obstacles qui se dressaient face à eux, l'OWI et la WMC déployèrent un nombre de stratégies aisément identifiables dans les films, les affiches, la publicité ou la presse féminine. Tout d'abord, la propagande signala clairement que la participation des femmes s'avérerait temporaire : le retour des soldats du front conduirait naturellement à un repli des femmes sur le foyer puisque la raison principale de la contribution des femmes, insistaient les propagandistes, demeurait leur sens du devoir et du patriotisme et, en aucun cas, un désir d'émancipation. À la faveur du conflit, la majorité des femmes étaient amenées à occuper des métiers exercés d'ordinaire quasi exclusivement par des hommes ; pour les rassurer quant à leurs capacités, une comparaison ingénieuse était dressée entre des activités « féminines » comme la couture ou la cuisine et le travail dans les usines d'armement qui demandaient minutie, dextérité et patience – des qualités féminines réputées « innées »⁶. Enfin, la période vit évoluer deux figures féminines majeures : l'une hyper féminisée, 'Rosie', et l'autre, hyper sexualisée, la pin-up. Ces jeunes femmes glamour devaient rassurer la population sur la résilience de la féminité en temps de guerre.

Au-delà de l'icône : « We Can Do It ! » en contexte

« Rosie la riveteuse », qui allait devenir une icône, apparut en chanson tout d'abord, en 1942⁷. La chanson de Redd Evans et John Jacob Loeb connut un grand succès et inspira vraisemblablement l'artiste Norman Rockwell lorsqu'il choisit de représenter en couverture du *Saturday Evening Post* en mai 1943 une travailleuse de guerre, 'Rosie', vêtue de son bleu de travail, son pistolet à riveter posé sur les genoux. Si la version de Norman Rockwell est demeurée très célèbre, le public semble le plus souvent identifier la travailleuse de guerre figurant sur l'affiche de J. Howard Miller comme la 'Rosie' par excellence.

Pourtant, comme les historiens James Kimble et Lester Olson l'ont démontré, la travailleuse de guerre de Miller n'est pas, à proprement parler, une représentation de 'Rosie'⁸. Cette affiche, perçue à tort comme le produit de la propagande gouvernementale, a en réalité été produite par un comité (le *War Production Coordinating Committee*) de la compagnie d'électricité *Westinghouse*. L'affiche était destinée à un usage interne : seuls les employés de *Westinghouse* purent *a priori* la voir en février 1943⁹. En outre, si les usines *Westinghouse* employaient leur part d'ouvrières, aucune ne travaillait comme riveteuse¹⁰. Enfin, Miller n'identifia pas la figure féminine comme 'Rosie', contrairement à ce que devait faire Rockwell quelques mois plus tard.

La jeune femme blanche figurant sur l'affiche, vêtue de sa chemise bleue de travail, les manches retroussées pour symboliser sa volonté de se mettre au travail, et affichant ses muscles, a beau être forte et athlétique, elle n'en oublie pas moins de rester hyper-féminine. Notons l'usage du maquillage, du vernis et le port du bandana à pois. En représentant une employée de l'usine de cette façon, il convient de remarquer que l'affiche de Miller offrant un savant mélange entre force et féminité ne dérogeait en rien aux recommandations émises par les agences gouvernementales de propagande. Par ailleurs,

contrairement à une idée préconçue, le slogan « We can do it ! » ne s'adressait pas à un « nous (les femmes) » mais faisait référence aux employé(e)s de *Westinghouse*. Les affiches de Miller pour la compagnie étaient conçues dans le but de bâtir de meilleures relations entre employé(e)s et employeurs et d'augmenter la productivité. Le comité combinait ainsi des thèmes de prédilection (la discipline, la force de travail, la lutte contre l'absentéisme) au discours patriotique attendu en période de conflit¹¹.

Une guerre totale, parce qu'elle conduit les femmes à pénétrer des domaines professionnels traditionnellement « masculins », à intégrer des corps de l'armée ou à s'engager dans les programmes de défense civile, implique un certain « brouillage du genre » comme Luc Capdevila l'a clairement exposé concernant la situation française à la même époque¹². Mais si la frontière entre responsabilités féminines et masculines était devenue temporairement floue, les propagandistes s'assurèrent que l'après-guerre rétablirait l'ordre social d'avant-conflit. Le discours sur les femmes durant la Seconde Guerre mondiale, bien que progressiste en apparence, n'avait rien d'un discours féministe, bien au contraire. C'est, en réalité, l'ambivalence perceptible dans l'affiche « We can do it ! » qui a permis, ces dernières années, la concomitance de plusieurs lectures.

Mobilisations féministes et libérales autour de l'affiche « We Can do it ! »

C'est le mouvement féministe qui fut le premier à s'approprier l'image de Miller ainsi que son slogan. Il est difficile d'établir avec précision quand l'affiche a été « redécouverte » ; Kimble et Olson évoquent le milieu des années 1980¹³. L'affiche était apparemment tombée dans l'oubli et son histoire restait encore méconnue. Les féministes y perçurent l'image d'une femme – en figurant tant d'autres – courageuse, compétente, engagée sur la voie d'une émancipation rendue possible par le conflit. Le slogan correspondait parfaitement au désir des féministes, le groupe *NOW* (*National Organization for Women*, 1966) en tête, d'instaurer une solidarité féminine (*sisterhood*), un « nous, les femmes » capable de changer la société et d'améliorer la condition féminine¹⁴.

L'indémontable 'Rosie', qui a fêté ses 70 ans en 2013, semble constituer pour les groupes féministes une source d'inspiration inépuisable. Depuis sa réapparition, ils ont repris l'image et/ou le slogan de l'affiche de Miller sous leur forme originale ou les ont adaptés, revisités, détournés selon le contexte et la cause défendue. Ainsi, sur la page d'accueil actuelle de *Nevada NOW* (branche de l'organisation féministe *NOW*, située à Silver State, Nevada), une jeune activiste adopte fièrement la pose 'Rosie'¹⁵. On retrouve ce type de mise en scène et d'appropriation de l'image par des activistes *pro-choice* (pour le droit à l'avortement) comme lors de la '*March for Women's Lives*' du 25 avril 2004 à Washington D.C. qui a mobilisé plus d'un million de personnes. Cette marche était menée par une coalition de groupes dédiés à la défense du droit des femmes et des libertés civiles, entre autres *Planned Parenthood*, *NARAL* (*National Abortion and Reproductive Rights Action League*) *Pro-Choice America*, *NOW*, *ACLU* (*American Civil Liberties Union*)¹⁶. *NARAL Pro-Choice America*, qui souhaite que la pilule du lendemain (*emergency*

contraception ou EC) soit plus abordable et accessible, a lancé, au début des années 2000, la campagne « Back up your birth control with EC ». L'image retenue par le groupe pour figurer sur les affiches et les autocollants distribués dans les villes et sur les campus universitaires américains, est celle d'une 'Rosie' assez traditionnelle (en chemise bleue de travail, coiffée d'un bandana, même pose déterminée) mais arborant sur son bras musclé un cœur tatoué où les lettres « EC » sont inscrites¹⁷. Les féministes mexicaines 'pro-choix', notamment le groupe GIRE (*Grupo de Información en Reproducción Elegida*), ont également utilisé l'image de 'Rosie' en super-héroïne lorsqu'elles ont célébré leur succès dans la capitale mexicaine où l'avortement a été légalisé en 2007¹⁸. L'affiche fut également reprise par le média alternatif espagnol *Kaos en la red* (Barcelone) fin 2013, suite au projet du gouvernement espagnol de restreindre le droit à l'avortement¹⁹.

Les artistes (dessinateurs de presse ou photographes) participent également au renforcement d'une lecture féministe de l'affiche de Miller. L'image de 'Rosie', associée à l'origine à la percée des femmes dans des métiers masculins, est ainsi souvent convoquée lorsqu'il s'agit de symboliser l'avancée des Américaines dans des domaines (du militaire à l'ingénierie) où ces dernières sont encore sous-représentées. Ainsi, le dessinateur de presse Adam Zyglis du *Buffalo News*, fit le choix de s'emparer de l'image de Miller en janvier 2013 suite à la décision du Pentagone d'autoriser les militaires américaines (qui représentent 14,5 % des effectifs) à servir en première ligne. Il offrit une version de 'Rosie' en *GI Jane* (« Rosie the Grunt »), vêtue de son uniforme, portant une arme de combat, toute aussi féminine et forte que la 'Rosie' de Miller²⁰. De l'arrière du front, 'Rosie' passe en première ligne. Zyglis établit ici un parallèle entre deux événements historiques permettant l'avancée de l'égalité entre hommes et femmes.

Lorsque le magazine mensuel *Wired* (consacré aux nouvelles technologies) choisit de faire figurer pour la première fois en couverture une ingénieure et entrepreneure, Limor 'Ladyada' Fried, en avril 2011, la jeune femme adopte la pose 'Rosie'. La photographie semble en réalité fusionner des éléments de l'affiche de Miller (la pose, la tenue vestimentaire, le regard direct au lecteur) et de l'illustration de Rockwell (lunettes de protection, outil de travail à la main). Certaines blogueuses, comme Kathy Ceceri²¹, se réjouissent de voir (enfin) une ingénieure à la une : « This month's cover, with Ladyada in a powerful Rosie the Riveter pose, was a welcome sight in my mailbox²². » D'autres restent perplexes et remettent en cause la surexploitation de l'image de Miller : le message d'origine ne risque-t-il pas d'être délayé²³ ? Est-ce donc là la seule façon possible (ou acceptable) de présenter des femmes indépendantes, rencontrant le succès ?

La propagande gouvernementale durant la Seconde Guerre mondiale avait tenu de nombreuses femmes – qu'elles soient afro-américaines, hispaniques, amérindiennes ou simplement quinquagénaires – invisibles. Certaines artistes, comme Chelsea Valentin Brown²⁴, inspirées par le concept d'« intersectionnalité » (forgé par Kimberlé Crenshaw en 1989²⁵), qui permet de prendre en compte l'imbrication des rapports sociaux de genre, de classe, de race, et d'ethnicité, s'efforcent aujourd'hui de rappeler la diversité et de célébrer, à travers le « nous » de l'accroche, toutes les femmes²⁶. L'œuvre de Chelsea Brown, « We

All Can Do it ! », a connu beaucoup de succès sur Internet et a été notamment reprise par le mouvement « Stop the War on Women » lorsque les féministes ont, en 2013, tenté de mobiliser les femmes au-delà des différences religieuses ou ethniques suite au vote d'une loi limitant le droit à l'IVG par le Congrès de l'État de l'Arkansas²⁷.

Enfin, il est important de noter les mobilisations des féministes face à des publicités qui utilisent l'image de 'Rosie' pour des produits qu'elles considèrent indignes de l'« icône féministe » (comme la bière *Pabst*), et à d'autres susceptibles de renforcer les stéréotypes et les rapports sociaux de genre. En effet, plusieurs marques ont exploité l'image de 'Rosie la riveteuse' (que ce soit celle de Miller, de Rockwell ou une référence plus implicite) afin de vendre des produits ménagers²⁸. La compagnie *Swiffer* en a essuyé les frais en 2013 : la publicité qui présentait une jeune femme en chemise bleue, manches retroussées, coiffée d'un bandana, un balai *Swiffer* à la main comme la 'Rosie' de Rockwell tenant son pistolet à riveter a déclenché les foudres des féministes qui évoquèrent le détournement « d'une icône féministe ». La mobilisation des féministes dans les médias et sur les réseaux sociaux a obligé le groupe à retirer la publicité²⁹.

Réappropriations politiciennes de « We can do it ! », de Sarah Palin à Jan Brewer

La récupération de l'image par les conservatrices américaines, Sarah Palin en 2008 et Jan Brewer en 2010, a également suscité de nombreux commentaires. Il n'est pas aisé de trouver des exemples d'utilisation de « We can do it ! » en politique avant les années 1990. Il semblerait que les Démocrates aient été les premiers à faire appel à la force mobilisatrice de l'affiche : il existe en effet des badges figurant la 'Rosie' de Miller créés pour la campagne de Bill Clinton et de son colistier Al Gore en 1992. La stratégie semble avoir eu du succès puisqu'elle est poursuivie lors de la campagne de 1996. Dans chaque cas, l'image de Rosie reste conforme à l'originale ; contrairement à ce qui est maintenant devenu la tendance, le visage des candidats ne se substitue pas à celui de 'Rosie'. Emily Heist Moss, une auteure féministe écrivant pour le site du Huffington Post³⁰ et créatrice du blog *Rosiesays.com*, fait également mention d'une carte postale, apparemment conçue à la fin des années 1990, sur laquelle la Première Dame Hillary Clinton tout sourire était déjà représentée en 'Rosie', coiffée d'un bandana rouge à pois blancs³¹. Al Gore et John Kerry eurent également recours à l'image de Miller durant leurs campagnes présidentielles respectives de 2000 et 2004, les opposant au candidat républicain George W. Bush. Les badges présentaient un fait nouveau, ils s'adressaient directement aux femmes en tant que groupe électoral spécifique : « Women for Al Gore for president 2000 – Together we can do it ! » (où le « nous » fait explicitement référence aux électrices américaines) et « Women for Kerry-Edwards 2004 ». Il fallut cependant attendre l'élection de 2008 pour voir l'expression « We Can Do it ! » utilisée par chacun des partis politiques : chez les Démocrates, Hillary Clinton et les Obama ont vu leur visage superposé à celui de Rosie ; chez les Républicains, les partisans de Sarah Palin ont récupéré la stratégie initialement adoptée par les militantes pro-Hillary Clinton et elles ont greffé le visage de Palin sur l'affiche de Miller.

Le « kidnapping » de ‘Rosie’, l’appropriation de l’imagerie féministe par les supporters de la conservatrice américaine Sarah Palin a éveillé la colère des féministes³². Mais qui peut se revendiquer féministe ? ‘Rosie’ est-elle la « propriété » exclusive des féministes ? Voilà des questions qui sont largement débattues dans les médias depuis 2008. Suite à la parution de photographies des militantes pro-Mc Cain et pro-Palin agitant leurs pancartes d’une « Palin la riveteuse », différents sites et blogs féministes ont réagi à ce qu’ils percevaient comme le détournement d’un symbole féministe. Melanie Klein, qui écrit pour *Feminist Fatale*, affirme avoir ainsi été inondée de courriels suite à la parution d’articles sur la campagne de Palin : « I received countless emails and comments from outraged women in the last 24 hours³³. » Sur le site *Feministing*, une blogueuse intervenant sous le pseudonyme POW3RFUL s’insurge de la récupération d’une « icône féministe » par les Républicains dont le programme ne comporte aucune proposition politique pouvant bénéficier aux femmes, bien au contraire³⁴. La grande majorité des réponses au billet de POW3RFUL font preuve de la même indignation : la pauvre Rosie « doit se retourner dans sa tombe » nous dit un commentaire (concrete_queen, 11 septembre 2008). Pour de nombreuses internautes féministes, la réappropriation de ‘Rosie’ par les conservateurs n’est qu’une stratégie adoptée dans le but de se faire passer pour les défenseurs des droits des femmes et ainsi obtenir le soutien très convoité des électrices qui, depuis les années 1980, ont eu tendance à préférer les Démocrates lors des élections présidentielles³⁵. Les articles des féministes s’attardent donc souvent sur les notions de « faux féminisme » ou « féminisme de façade », comme le souligne un autre commentaire: « I mean the [sic.] are just using Rosie’s reputation to get more female votes, which I think is deceptive » (Abby C., 11 septembre 2008).

Les féministes, mobilisées sur la toile, mettent également en avant l’incohérence du propos de conservatrices telles que Sarah Palin : ces dernières s’évertuent à démanteler les acquis durement conquis des Américaines, alors que sans ces mêmes avancées, elles n’auraient pu mener de carrière politique. Melanie Klein admet cependant qu’un point relie ‘Rosie’ et Sarah Palin : tout comme ‘Rosie’ a été un « outil » de propagande afin de recruter les Américaines et finalement les renvoyer chez elles, l’image de Palin est instrumentalisée par le Parti républicain pour séduire l’électorat féminin dont, au final, il ne servira pas les intérêts³⁶. Les féministes discernent donc à travers le détournement de l’iconographie féministe traditionnelle une stratégie agressive de (re-)conquête de l’électorat féminin. En effet, depuis la campagne de 2008, Sarah Palin et d’autres conservatrices ont tenté également de se réapproprier le langage du mouvement féministe : du terme « féminisme » lui-même (traditionnellement déprécié, voire rejeté, à droite) à l’idée de solidarité féminine (*sisterhood*)³⁷. Jusqu’à 2010, toutefois, le discours de Palin resta assez ambivalent³⁸. Son discours du 14 mai 2010 à l’occasion d’une cérémonie organisée par le groupe pro-vie *Susan B. Anthony List* marqua un tournant. Palin se présenta comme la représentante du « vrai féminisme », un féminisme conservateur qui s’inscrit selon elle dans la lignée de chefs de file suffragistes telles que Susan B. Anthony³⁹. Elle insiste ainsi sur l’opposition au droit à l’avortement de cette pionnière pour prouver que féminisme et militantisme pro-vie sont non seulement compatibles mais que cette position remonte aux origines. L’idée que Susan B. Anthony ait été opposée au droit à l’avortement est néanmoins contestée par plusieurs historiennes⁴⁰.

Toutefois, certains commentateurs – par ailleurs opposés au ticket républicain McCain-Palin – ont reconnu le droit de Sarah Palin à faire appel à ‘Rosie’ pour mieux véhiculer ses idées. Ils aimaient à rappeler, pour ceux d’entre eux qui connaissaient la véritable histoire de l’affiche « We can do it ! », que le message original de Miller n’avait rien de féministe en soi et pouvait donc être utilisé par qui le souhaite, y compris par Sarah Palin malgré sa réputation d’antiféministe notoire forgée lors de ses mandats en tant que maire de Wasilla, AK, et de gouverneure de l’Alaska⁴¹. La journaliste féministe Meghan Daum a déclenché les foudres de ses consœurs pour avoir défendu le droit de Palin à se définir comme « féministe ». Pour elle, le mouvement devrait être plus inclusif : « Shouldn’t there be room for everyone in the movement⁴²? » En outre, bien qu’elle affirme ne pas partager les idées politiques de Palin, Daum loue le « cran » de cette dernière pour oser utiliser le terme « féministe » que les féministes eux/elles-mêmes ont tendance à négliger et qu’ils/elles feraient mieux de revendiquer à nouveau⁴³.

Pour Deborah Stokol (*Huffington Post*), Palin n’a pas le droit d’utiliser ‘Rosie’, de dénaturer son image et d’exploiter sa force symbolique à des fins politiques, mais elle ajoute que les féministes devraient également s’abstenir : « I’m not going to say Palin isn’t a pioneer... But that doesn’t mean her fans have the right to co-opt a symbol. *No one does*; that’s the point. Even were Sarah to be an unassailable paragon (and she isn’t), I would still find it inappropriate to see her on that poster because to change it would be to adulterate it⁴⁴. » Selon elle, l’affiche de Miller ne peut symboliser que le travail accompli par les Américaines dans les circonstances uniques de la Seconde Guerre mondiale qui ne sont, en aucun cas, comparables à la situation sociale, politique et économique en 2008. En conclusion, elle encourage les partis à la recherche de symboles de faire preuve d’inventivité et de respecter ceux pour qui cette icône évoque une époque révolue sur laquelle on ne peut aujourd’hui projeter notre vision du monde et des rapports sociaux de genre.

Si la stratégie de Palin a été généralement critiquée par les féministes, une minorité a reconnu sa légitimité : de nombreux articles ont finalement fait d’elle, comme le regrette Jessica Valenti, « la féministe » par excellence⁴⁵. Depuis 2008, Palin a inspiré de nombreuses femmes politiques de droite, qui n’hésitent plus à adopter le langage féministe (quitte, bien souvent, à le vider de son sens) et même à poser en ‘Rosie’, comme ce fut le cas de Jan Brewer durant la campagne gouvernatoriale de 2010. Jan Brewer, secrétaire d’État républicaine de l’Arizona depuis 2003, a succédé à la gouverneure démocrate Janet Napolitano suite à sa démission en 2009. Jan Brewer, entrée en campagne lors des élections de mi-mandat de 2010, s’était fait connaître sur la scène nationale par le soutien qu’elle avait apporté à une loi très controversée sur l’immigration clandestine (Arizona SB 1070, *Support Our Law Enforcement and Safe Neighborhoods Act*), notamment parce qu’elle tend à encourager le profilage racial ou « délit de faciès » (*racial profiling*)⁴⁶. Dans le sillage de Palin, cette conservatrice associée à la droite chrétienne, a fait sienne l’image de Miller. L’affiche de campagne la montrant sur fond du drapeau de l’Arizona en ‘Rosie’ déterminée à accomplir « le job que l’État fédéral se refuse à faire » (à savoir, sécuriser la frontière américano-mexicaine afin de mettre fin à l’immigration clandestine) a été

réalisée par l'équipe de campagne contrairement aux premières pancartes de Palin en 'Rosie', produites à l'initiative des militantes elles-mêmes. Comme pour Palin, cette récupération de l'icône semble avoir rencontré le succès parmi les conservatrices : les supportrices de Brewer se sont (spontanément ?) mises en scène en 'Rosies' lors des rassemblements politiques⁴⁷. Depuis, Brewer a continué d'utiliser l'image ; elle s'est représentée en 'Rosie Mère Noël' fin 2013, louant « l'esprit Rosie » (*the Rosie spirit*), qui symbolise pour elle une approche volontariste de la politique et une détermination à toute épreuve.

L'histoire de l'affiche créée fin 1942 par J. Howard Miller reste méconnue. Ce n'est que très récemment que l'historiographie a replacé « We can do it ! » dans son contexte d'origine. Les mouvements féministes ont redécouvert dans les années 1980 cette image symbolique qui a été largement utilisée afin de mobiliser les féministes pour des causes comme les droits sexuels et reproductifs. Le détournement de l'image par les conservatrices et antiféministes depuis 2008 a souvent été condamné et interprété comme une stratégie de reconquête de l'électorat féminin. C'est l'ambivalence caractérisant l'affiche de Miller – et plus généralement, la propagande adressée aux femmes durant la Seconde Guerre mondiale – qui permet une lecture double et une appropriation de l'image par des hommes et des femmes aux idées et aux valeurs si distinctes.

Les mobilisations des féministes ont toutefois révélé des divergences concernant la définition même du mot « féministe » et sur la notion de propriété de l'image. Cette réappropriation de Rosie a aiguisé les consciences de jeunes féministes qui se sont largement mobilisé-e-s sur Internet et qui se réclament de l'héritage, y compris iconographique, du mouvement. Certain-e-s ont d'ailleurs déjà retravaillé l'affiche en prévision de l'élection de 2016 : des badges ou autocollants figurant Hillary Clinton et une autre démocrate, Kirsten Gillibrand (sénatrice de l'État de New York), en 'Rosie' version Miller font déjà leur apparition sur les sites de vente en ligne.

¹ KIMBLE J., OLSON L., « Visual Rhetoric Representing Rosie the Riveter: Myth and Misconception in J. Howard Miller's 'We Can Do It!' Poster », in *Rhetoric and Public Affairs*, 9.4, 2006, p. 536.

² « Libéral » est ici employé au sens américain du terme.

³ L'image de Miller a été adaptée dans différents pays et pour servir diverses causes : on peut trouver, par exemple, une 'Rosie' tibétaine luttant pour l'indépendance de son pays, l'affiche a été créée pour l'ONG *Free Tibet*. Voir <http://www.pinterest.com/pin/30328997463803558/>. Consulté le 26/08/2014. Le peintre Robert Valadez a créé 'Rosita Adelita' en mêlant deux figures féminines mythiques, 'Rosie la riveteuse' et 'La Adelita', qui représente les femmes ayant participé à la révolution mexicaine (1910-20). Voir http://robertvaladez.com/artwork/1137759_Rosita.html. Consulté le 25/02/2014. En 2009, plusieurs représentations de 'Rosies' iraniennes ont été aperçues sur le web et sur quelques photographies documentant la « révolution verte ». Voir <http://www.dailykos.com/story/2009/07/09/751788/-Tehran-Street-Photos-8211-ldquo-The-Genie-is-Out-of-the-Bottle-rdquo>. Consulté le 1/03/2014. En 2011, l'illustratrice française Pénélope proposait une version de 'Rosie' en couverture du magazine *Télérama* pour illustrer un article sur le féminisme (« Féministe, parce qu'il le faut bien »). Voir Mathilde Blottière, « Les nouvelles féministes mettent les points sur les 'i' », dans *Télérama*, n° 3210, 23 juillet 2011. < <http://www.telerama.fr/idees/les-nouvelles-feministes-mettent-les-poings-sur-les-i,71332.php> > Consulté le 25/02/2014.

⁴ « The More Women at Work, the Sooner We'll Win ».

⁵ Durant la Grande Dépression, il était courant pour les employeurs (y compris le gouvernement fédéral) de licencier ou de refuser d'engager les femmes mariées sous prétexte qu'elles privaient les hommes de leur travail. Voir KESSLER-HARRIS A., *Out to Work: A History of Wage-Earning Women in the United States*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1982, p. 257 ; CHAFE W., *The Paradox of Change: American Women in the 20th Century*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1992, p. 116.

⁶ Pour une définition des « métiers de femmes », voir PERROT M., « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », dans *Le mouvement social*, n° 140, 1987, pp. 3-8.

⁷ FRANK, L., *An Encyclopedia of American Women at War*, ABC-CLIO, 2013, p. 482. Les créateurs de la chanson glorifiaient le travail d'une jeune femme employée dans une usine d'armement, nommée 'Rosie the Riveter': "All the day long, / Whether rain or shine, / She's a part of the assembly line. / She's making history, / Working for victory, / Rosie the Riveter. / Keeps a sharp lookout for sabotage, / Sitting up there on the fuselage. / That little girl will do more than a male will do".

⁸ Ils considèrent qu'entre 1000 et 1800 exemplaires de l'affiche furent produits, contre des millions d'exemplaires pour des affiches directement issues des agences gouvernementales de propagande. Voir KIMBLE J., OLSON L., *op. cit.*, p. 547.

⁹ SHARP G., WADE L., « Secrets of a Feminist Icon », in *Contexts*, n° 10.2, 2011, pp. 82-83.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Voir BIRD W., RUBENSTEIN H. (dir.), *Design for Victory: World War II Poster on the American Home Front*, Antiques and Collectibles, 1998, p. 78.

¹² Voir CAPDEVILA L., « La mobilisation des femmes dans la France combattante, 1940-1945 », dans *Clio*, n° 12, 2000, pp. 57-80.

¹³ KIMBLE J., OLSON L., *op. cit.*, p. 536.

¹⁴ « The Sixties: The Years that Shaped a Generation », in *Public Broadcasting Service (PBS)*, 2005. <http://www.pbs.org/opb/thesixties/topics/revolution/newsmakers_3.html> Consulté le 01/03/2014. Jacqui Michot Ceballos citée sur le site : « It was a feeling of power, that if there's a sisterhood – that we all want to change society – we can do it ».

¹⁵ Voir le site de l'organisation NOW du Nevada : <http://www.nevadanow.org/aboutus.html>. Consulté le 26/02/2014.

¹⁶ Voir HODGSON J., « One Choice Rally », in *The North Coast Journal*, 6 mai 2004 (<http://www.northcoastjournal.com/050604/cover0506.html>) Consulté le 26/02/2014).

¹⁷ « Today is Back up your Birth Control Day of Action », 24 mars 2010. <<http://prochoicemd.blogspot.fr/2010/03/today-is-back-up-your-birth-control-day.html>> Consulté le 25/02/2014. Voir également l’affiche « Sluts Vote », produite pour la « Slut Walk » (« a march against rape culture & slut shaming ») organisée à Minneapolis le 6 octobre 2012, et qui présente version « pin-up burlesque » de la ‘Rosie’ de Miller. <<http://voxunit.com/2012/09/14/slutwalk12-promokit/>> Consulté le 25/02/2014.

¹⁸ Voir GOUY P., « Mexico légalise l’avortement », dans *RFI*, 25 avril 2007. <http://www1.rfi.fr/actufr/articles/088/article_51308.asp> Consulté le 26/02/2013. Voir l’article sur le groupe GIRE : « Amenazan a GIRE por trabajar en pro del aborto en México », 23 août 2013. <<http://origenoticias.com/?p=3175>> Consulté le 25/02/2014. La ville de Mexico a légalisé l’avortement jusqu’à douze semaines de grossesse en avril 2007.

¹⁹ « Alerta Feminista : Gobierno Conculca el derecho al aborto. » *Kaos en la red*, 20 décembre 2013. <<http://www.kaosenlared.net/component/k2/item/76540->> Consulté le 25/02/2014.

²⁰ « Le Pentagone va autoriser les femmes militaires à servir au combat », *Le Monde*, 24 janvier 2013. <http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2013/01/24/le-pentagone-va-autoriser-les-femmes-militaires-a-servir-au-combat_1821551_3222.html> Consulté le 25/02/2014.

²¹ L’auteure new-yorkaise Kathy (Katherine) Ceceri, une des membres fondatrices de *GeekMom.com* (site créé en 2010), a écrit pour divers sites web dont *About.com* sur les questions parentales, et publie également des livres d’activités pour les enfants.

²² CECERI K., « Wired Magazine’s Cover Features Its First Lady Engineer », *Wired [GeekMom blog]*, 31 mars 2011. <<http://www.wired.com/geekmom/2011/03/wired-magazines-cover-features-its-first-lady-engineer/>> Consulté le 26/02/2014. Les femmes, en dehors des actrices, se font rares en couverture du magazine créé en 1993, connu pour ses positions libertariennes et parfois critiqué pour ses choix de couverture. Voir par exemple : « Wired Breasts Cover Sparks Controversy », in *Huffington Post*, 12 novembre 2010. <http://www.huffingtonpost.com/2010/11/12/wired-breasts-cover-controversy_n_782857.html> Consulté le 26/02/2014.

²³ Voir MIRIAM, « First Female Engineer Graces the Cover of *Wired Magazine* », in *Feministing*, 18 mars 2011. <http://feministing.com/2011/03/18/first-female-engineer-graces-the-cover-of-wired-magazine>. Consulté le 26/02/2014.

²⁴ Jeune étudiante en art qui a déposé ses œuvres en ligne sous son nom d’artiste, *soirart*, puis plus récemment *val3ntea*.

²⁵ CRENSHAW, K., « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum* 1989, 139–67. Kimberlé Crenshaw est professeure de droit à l’Université de Columbia et dirige le CISPS (Center for Intersectionality and Social Policy Studies) qu’elle a fondé en 2011.

²⁶ BROWN (Chelsea) V., « We All Can Do It ! Feminism is worthless without intersectionality and inclusion ». <http://fineartamerica.com/featured/we-all-can-do-it-valentin-brown.html>. Consulté le 28/07/2014. Voir également FEDER T., « Happy International Women’s Day », in *roaringsoftly [blog]*, 9 mars 2013. Son choix d’illustrer différents types de femmes – des femmes souffrant de handicap et des femmes d’origines ou de religions différentes – révèle une tendance significative ces dernières années. <<http://roaringsoftly.com/post/44922807003/happy-international-womens-day-everyone-or>> Consulté le 26/02/2014.

²⁷ Voir PEACOCK L., « Stop the War on Women: March 23 », in *Arkansas Times*, 14 mars 2013. <http://www.arktimes.com/ArkansasBlog/archives/2013/03/14/stop-the-war-on-women-march-23>. Consulté le 1/03/2014.

²⁸ Voir par exemple la publicité de l'entreprise de nettoyage *Maid to Clean* (région de Washington, D.C.) critiquée par un blogueur. Le sondage qu'il a lancé sur le site *PopVile* révèle cependant que seulement 27 % des répondants (261 votes sur 950) trouvent l'image offensante. Prince of Petworth, « Question of the Day – Is This Logo a Tribute or Offensive? », 26 janvier 2012. <http://www.popville.com/2012/01/friday-question-of-the-day-is-the-maid-to-clean-logo-a-tribute-or-offensive/>. Consulté le 20/08/2014.

²⁹ CHENEY A., « Swiffer Drops “Rosie the Riveter” After Feminist Backlash », in *Speakeasy* [blog] *Wall Street Journal*, 4 juin 2013. < http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/06/04/swiffer-drops-rosie-the-riveter-after-feminist-backlash/?mod=google_news_blog#> Consulté le 1/03/2014. STRAPAGIEL L., « Swiffer uses iconic Rosie the Riveter in mop ad: Company puts feminist icon back in the kitchen », in *o.canada.com*, 3 juin 2013. <http://o.canada.com/business/swiffer-uses-iconic-rosie-the-riveter-in-mop-ad/> Consulté le 1/03/2014. GRAY E., « Swiffer says It will remove Rosie the Riveter from its Ads », in *Huffington Post*, 4 juin 2013. http://www.huffingtonpost.com/2013/06/04/swiffer-removes-rosie-the-riveter-ads_n_3384845.html. Consulté le 1/03/2014.

³⁰ Arianna Huffington, auteure connue pour ses positions conservatrices, se détourna du mouvement conservateur dans les années 2000 avant de lancer le *Huffington Post*, un site d'information de tendance plutôt libérale (au sens américain du terme) en 2005.

³¹ MOSS E., « How to Accidentally Raise a feminist Daughter », in *Role Reboot*, 25 octobre 2012. <http://www.rolereboot.org/family/details/2012-10-how-to-accidentally-raise-a-feminist-daughter>. Consulté le 27/02/2014.

³² Voir par exemple « Rosie the Riveter has been kidnapped », in *feministgal.blogspot*, 11 septembre 2008. <http://feministgal.blogspot.fr/2008/09/rosie-riveter-has-been-kidnapped-help.html>. Consulté le 27/02/2014. VALENTI J., « Rosie the Riveter leaves a strong legacy », in *The Guardian*, 3 janvier 2011. <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jan/03/rosie-the-riveter-legacy>. Consulté le 27/02/2014.

³³ KLEIN M., « Don't know much about (Womyn's) History », in *Feminist fatale*, 11 septembre 2008. <http://www.feministfatale.com/tag/rosiet-the-riveter>. Consulté le 28/02/2014.

³⁴ POW3RFUL, « Palin is Rosie the Riveter », in *Feministing*, 10 septembre 2008. http://community.feministing.com/2008/09/10/palin_is_rosie_the_riveter/. Consulté le 27/02/2014.

³⁵ Pour la différence entre comportement électoral féminin et masculin lors des élections présidentielles depuis 1952, voir JONES J. M., « Gender Gap in 2012 Vote Is Largest in Gallup's History », in *Gallup.com*, 9 novembre 2012. « Women have supported the Democratic candidate in each of the last six elections. Men favored the Democrat in only two of the last six – 1992 and 1996 – and in only four of the 16 elections since 1952 ». <http://www.gallup.com/poll/158588/gender-gap-2012-vote-largest-gallup-history.aspx>.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ NEWMAN A., « Sarah Palin's Great Feminist Magic Trick », in *RH Reality Check*, 3 juin 2010. <http://rhrealitycheck.org/article/2010/06/03/sarah-palins-great-feminist-magic-trick> ; VALENTI J., « Opinion: The Fake Feminism of Sarah Palin », in *Washington Post*, 30 mai 2010. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/05/28/AR2010052802263.html>. Consultés le 28/02/2014.

³⁸ DAUM M., « Sarah Palin, feminist », in *Los Angeles Times*, 20 mai 2010. <http://articles.latimes.com/2010/may/20/opinion/la-oe-0520-daum-fword-20100520>. Consulté le 28/02/2014.

³⁹ Voir ROSS A., « Sarah Palin Reclaims True Feminism », 14 mai 2010. <http://us4palin.com/governor-palin-reclaims-true-feminism/>. Consulté le 23/02/2014.

⁴⁰ Voir l'article rédigé par une historienne et une journaliste, ayant toutes deux étudié Susan B. Anthony, dans lequel celles-ci concluent que Susan B. Anthony n'a jamais porté d'intérêt particulier à cette question : GORDON A., SHERR L., « Sarah Palin is no Susan B. Anthony », 21 mai 2010. <http://www.faithstreet.com/onfaith/2010/05/21/sarah-palin-is-no-susan-b-anthony/1320>. Consulté le 01/03/2014. Voir également l'opinion adverse de la présidente de l'organisation Susan B. Anthony List : DANNENFELSER M., « Susan B. Anthony : Pro-life Feminist », 21 mai 2010. <http://www.faithstreet.com/onfaith/2010/05/21/susan-b-anthony-pro-life-feminist/3470>. Consulté le 01/03/2014. De même le livre de Palin S., *America by Heart: Reflections on Family, Faith and Flag* (paru fin 2010) est épinglé pour son révisionnisme : « *America by Heart* packs a lot of deceit into a small package. Indeed, it's an object lesson in the power of right-wing propaganda to create imaginary histories ». Voir GOLDBERG M., « How Palin Flunks Feminism », in *The Daily Beast*, 26 novembre 2010. <<http://www.thedailybeast.com/articles/2010/11/26/sarah-palins-america-by-heart-distorts-feminist-history.html>> Consulté le 28/02/2014.

⁴¹ Voir Women Against Sarah Palin, « Sarah Palin, by the Numbers », 30 septembre 2008. <http://womenagainstsarahpalin.blogspot.fr/2008_09_01_archive.html> Consulté le 28/02/2014. Le groupe rappelle en chiffres le bilan désastreux de Sarah Palin sur la question du droit des femmes et de la liberté d'expression ainsi que la mauvaise gestion budgétaire de sa ville.

⁴² DAUM M., « Sarah Palin, feminist », *op. cit.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ STOKOL D., « Taking Back Rosie the Riveter », in *Huffington Post*, 2 octobre 2008. http://www.huffingtonpost.com/deborah-stokol/taking-back-rosie-the-riv_b_131271.html. Consulté le 28/02/2014.

⁴⁵ Voir VALENTI J., « The F-card won't wash », in *The Guardian*, 12 septembre 2008. Valenti nous y offre une « revue de presse » révélatrice du succès de Palin dans les médias : « The New York Post calls her 'a feminist dream'. National Public Radio asks if she's the 'new face of feminism'. And the Wall Street Journal, ever subtle, calls it 'Sarah Palin Feminism'. I call it well-spun garbage. (Yes, I'd even call it a pig in lipstick.) It seems you can't open a newspaper or turn on the television without running across a piece about how the Republican vice-presidential candidate, Sarah Palin, is not just a feminist, but the feminist - a sign that all is right in the US when it comes to gender equality ». <http://www.theguardian.com/commentisfree/2008/sep/12/sarahpalin.feminism>. Consulté le 2/03/2014.

⁴⁶ « L'Arizona durcit sa loi sur l'immigration et s'attire les foudres d'Obama », in *France 24*, 24 avril 2010. <<http://www.france24.com/fr/20100424-etats-unis-arizona-immigration-clandestine-loi-renforcement-legislation-critiques-obama-mexique/>> Consulté le 2/03/2014.

⁴⁷ « Arizona Governor Brewer's New Book Photo Borders (No Pun Intended) on the Bizarre », *Latino rebels*, 3 novembre 2011. Brewer s'étonne et se réjouit dans son livre paru en 2011, *Scorpions for Breakfast: My Fight Against Special Interests, Liberal Media, and Cynical Politicos to Secure America's Border*, préfacé par Sarah Palin, que ses supportrices se soient mises en scène en Rosie durant sa campagne : « Soon after the poster of me as Rosie the Riveter went viral on the Internet, lookalikes would dress up and appear at my speeches to give extra support. » <<http://www.latinorebels.com/2011/11/03/arizona-governor-brewers-new-book-photo-borders-no-pun-intended-on-the-bizarre/>> Consulté le 2/03/2014.

Les usages des images dans les défilés officiels des régimes socialistes en RDA

Jérôme Bazin

Cette contribution porte sur l'usage des images lors des manifestations en République démocratique allemande (RDA) dans les années 1950, notamment celles du 1^{er} mai, qui constituaient l'une des manifestations les plus populaires avec celles de l'anniversaire de la République le 7 octobre. Le nombre de participants pour chaque 1^{er} mai au début des années 1950 est estimé par le parti à 800 000 à Berlin-Est, 250 000 à Leipzig, 250 000 à Dresde, 150 000 à Karl-Marx-Stadt. Ces défilés officiels apparaissent comme de bons laboratoires pour observer les rapports qu'entretiennent les images avec les phénomènes de mobilisation et de démobilisation.

Tout d'abord, ces manifestations sont entourées de très nombreuses images – peu de manifestations au vingtième siècle en ont certainement produit autant – : images portées par les manifestants et décorant les chars, affiches placées dans les usines, sur les murs des rues ou dans les magasins d'État, sans compter toutes les images publiées dans la presse. Elles font partie des multiples objets qui accompagnent les fêtes et qui forment « l'agitation visuelle » (*Sichtagitation*), à côté des costumes (chemise bleue des pionniers, déguisement des enfants plus jeunes, costumes folkloriques, etc.), des saynètes sur les chars des défilés et des grandes quantités de fleurs (spécialement les œillets pour le 1^{er} mai). Il ne s'agit rien de moins que de transformer l'apparence des espaces quotidiens : « avec l'aide des organisations de masse, nous devons réussir à changer le visage de toutes les entreprises, de toutes les villes, de tous les villages », explique le syndicat en 1951¹.

Par ailleurs, la surveillance très minutieuse exercée par les autorités a donné lieu à de nombreux témoignages sur les actions des participants. Les archives des sections locales du parti et du syndicat, ainsi que les archives de la police et de la Sécurité d'État, donnent à voir ce que les historiens ont souvent de la peine à observer : l'usage des images, les façons dont elles sont portées, traitées, regardées. Parce qu'elles surveillent, les autorités rapportent ce qui se passe (bien sûr en retranscrivant et en retraduisant ce qui est dit et fait, selon les exigences et les habitudes de langage de chacune des institutions qui sont différentes les unes des autres). Le langage de ces archives est marqué par l'obsession de l'ordre socialiste, le trait est d'autant plus marqué dans ces années 1950 où tout acte qui ne suit pas ce qui est prescrit est criminalisé. Un participant qui quitte le défilé après avoir attendu trois heures devient un « ennemi de classe ». Un travailleur qui délaisse un portrait d'homme politique est un « agent de l'étranger », qui participe à « l'agitation réactionnaire ». Dans ces années 1950, au plus fort de la guerre froide, les manifestations doivent être irréprochables, à plus forte raison à Berlin-Est qui est la vitrine du socialisme face à Berlin-Ouest. « Ne pas participer doit être présenté comme un acte hostile envers l'État des ouvriers et des paysans », avertit le parti en 1955². Outre leur langage policier,

ces rapports rédigés par les sections locales du parti et du syndicat suivent un mouvement particulier. Leurs rédacteurs commencent par dresser un tableau idyllique de la situation (en décrivant l'engagement enthousiaste de la population dans le défilé), puis ils relèvent toutes les failles, chaque manquement, chaque erreur, chaque marque d'hésitation. À la fin de la lecture du rapport, l'historien ne sait pas quoi penser : la manifestation a-t-elle été un succès ou un échec ? La particularité de ce mouvement vient du rôle que se donnent les rédacteurs des rapports : ils doivent célébrer la construction de la nation socialiste et savoir déceler les signes du progrès, mais ils doivent aussi se montrer intraitables envers chaque impair et toujours s'obliger eux-mêmes à mieux faire. C'est l'exigence d'autocritique permanente qui explique ce double mouvement et qui donne à l'image de la fête donnée dans les rapports un visage si ambivalent.

Enfin, troisième raison pour laquelle il est intéressant de considérer les manifestations officielles, l'idée même de mobilisation est en jeu. Les catégories de mobilisation et de démobilisation, que nous voyons traditionnellement comme deux phénomènes opposés et clairement identifiables, deviennent ici labiles. Savoir si la participation à un défilé du 1^{er} mai mobilise ou démobilise un participant est particulièrement difficile. D'une part la question de l'engagement est délicate, les participants étant, si ce n'est contraints, tout du moins fortement encouragés à y participer. Ne pas venir, c'est courir le risque de s'attirer les foudres des collègues, du contremaître, du responsable du parti dans l'usine ou dans le quartier. Comme souvent dans l'analyse des régimes socialistes, se demander si une action est volontaire ou contrainte ne donne guère de résultat. Mais, bien plus encore, la mobilisation peut donner lieu à une démobilisation. Il n'est pas rare que les manifestants quittent le défilé parce qu'ils en ont assez ou parce qu'ils sont en désaccord avec ce que le régime met en scène dans les rues. Vivre le 1^{er} mai peut entraîner une désaffection pour ce qui est mis en scène.

Redécouper les images

En 1955, le protocole de réunion d'une cellule du parti dans le quartier de Friedrichshain relate le fait suivant : « Dans l'usine FFAB, l'une de nos affiches a été utilisée pour décorer un atelier. Elle a été délicatement découpée avec des ciseaux, l'homme du groupe de combat d'entreprise qui porte une arme a été retiré et l'affiche a été ensuite recollée. Les collègues ont dit que c'était à cause du manque de place, qu'il n'y avait là aucun rejet de l'affiche ou du slogan. Après de nombreuses discussions, la pièce a été décorée à nouveau et l'affiche entière a été utilisée ; et il y avait assez de place³. »

L'affaire renvoie au sujet brûlant du moment : la question de la défense militaire du bloc socialiste. Les groupes de combat d'entreprise (*Betriebskampfgruppen*) sont des groupes composés d'ouvriers censés s'entraîner militairement : utiliser une arme, connaître les commandements, etc. Ils doivent être prêts à se battre en cas d'agression impérialiste de la part de l'Ouest. En ce milieu des années 1950, le régime cherche à définir une position cohérente qui tienne ensemble des objectifs contradictoires. D'une part, le

camp socialiste se présente comme celui de la paix ; il accuse constamment l'Allemagne de l'Ouest de redonner des responsabilités aux anciens militaires nazis et l'Europe de l'Ouest de se réarmer à travers la Communauté Européenne de Défense (CED). Le régime entretient en permanence la peur d'une nouvelle guerre qui serait encore plus destructrice car nucléaire. Il se pose comme le seul rempart capable d'empêcher que l'Allemagne devienne la « Corée de l'Europe ». L'attachement à la paix rencontre les aspirations d'une grande partie de la population est-allemande, entrée certes tardivement dans la Seconde Guerre mondiale (en 1943-1945), mais de manière brutale ; outre le souvenir de la guerre, beaucoup considèrent que les deux Allemagne n'ont pas à devenir le terrain d'affrontement entre les États-Unis et l'URSS⁴. Mais, d'autre part, les états socialistes multiplient les signes de remilitarisation et condamnent fermement le « pacifisme », défini comme le refus de défendre la patrie. Les « groupes de combat d'entreprise » paramilitaires sont mis en place en 1954, le pacte de Varsovie organisant la collaboration militaire à l'Est est signé en 1955, avant qu'une armée est-allemande (NVA – *Nationale Volksarmee*) ne soit reconstituée en 1956. Cette armée est d'abord volontaire : le service obligatoire est instauré en 1962.

Le 1^{er} mai est l'un des moments où le régime désire que l'effort militaire soit visualisé ; mais c'est aussi l'un des moments où cet effort est discuté, débattu, contesté par les manifestants. Regarder des défilés militaires, porter des armes, défiler au pas sont autant d'actes qui rappellent le passé proche du Troisième Reich et qui peuvent soulever des réticences. L'entraînement et le défilé des groupes de combats d'entreprise sont régulièrement remis en cause par ceux qui sont censés y prendre part. « Nous voulons tous combattre pour la paix, mais pourquoi avons nous besoin d'une arme ? », demande un travailleur aux organisateurs du syndicat. « Jusqu'au dernier entraînement des groupes de combat le 27 avril, le quartier d'Engelhard n'a pas été représenté, parce que même au sein de la direction du parti, il y avait des imprécisions sur le sens et le but des groupes de combat. Ils [Les membres du groupe de combat du quartier d'Engelhard] étaient d'avis qu'ils n'avaient pas besoin d'apprendre à marcher. Le 1^{er} mai, seuls 30 hommes des groupes de combat sont venus, mais sans uniforme⁵ ». Si l'on prête crédit à ce rapport, certains membres du parti ne sont pas convaincus de la politique de militarisation. Il ne faut pas nécessairement opposer le « parti » et les « ouvriers » : le parti lui-même, malgré les purges et l'effort produit constant de disciplinarisation et d'uniformisation, reste traversé par des opinions divergentes.

L'affiche redécoupée de 1955 présente trois figures : un ouvrier en costume de travail, un travailleur avec l'uniforme gris des groupes de combat et une paysanne. L'image semble particulièrement malmenée en avril-mai 1955. Un rapport dans un autre quartier de Berlin rapporte une anecdote similaire : « Dans l'entreprise du peuple de Karlshorst, quelqu'un de l'équipe de nuit a déchiré le personnage qui portait un fusil dans l'affiche du 1^{er} mai qui avait été placée dans le coin rouge de l'usine⁶. » Sur le rapport est ajouté à la main dans la marge : « Qu'a-t-on fait ? ! » Ce qui témoigne de deux conceptions différentes de la surveillance : pour le rédacteur du rapport, surveiller, c'est simplement signaler les erreurs ; pour le membre du parti qui a lu le rapport, surveiller, c'est prendre des mesures punitives.

Toujours est-il que l'acte de redécouper l'affiche est une façon de participer aux débats, de manifester une opinion dans un régime où l'expression d'opinions contraires est interdite. Les travailleurs qui commettent ces actes font ainsi la preuve qu'ils sont actifs face à la propagande et à ses messages. Le choix entre les différents slogans et les différentes affiches relève de la même stratégie ; la population exprime ses préférences en privilégiant telle image plutôt que telle autre, dans le choix restreint d'options qui lui sont proposées. « Le camarade K. a rapporté que, pour les vitrines des magasins d'État, était surtout utilisée l'affiche avec uniquement des fleurs et que l'affiche avec le slogan *Prêt pour le travail et pour la défense de la patrie* n'était pas suffisamment utilisée⁷. »

Le choix des couleurs est également une façon de révéler ses opinions. « L'impression extérieure de la ville montre que le rôle du parti et du syndicat comme force motrice du Front National⁸ n'est pas reconnu. C'est particulièrement manifeste dans le fait que l'on évite les banderoles rouges. Les banderoles présentes étaient jaunes ou dans d'autres couleurs claires. Quand nous avons demandé aux présidents des cantons pourquoi toutes les images étaient dans des couleurs aussi neutres, ils ont répondu : "nous avons fait ça pour le Front National". Sur la place du défilé et sur la place de la poste, il y avait plusieurs drapeaux blancs et verts, qui dominaient l'espace par leurs couleurs⁹ ». Les personnes en charge de la décoration peuvent décider de minimiser l'ampleur de l'agitation visuelle. « On ne peut en aucun cas être satisfait de la publicité faite autour du 1^{er} mai. Hier j'ai dit au collègue S. que, dans les rues de Pankow, sur l'avenue de Prenzlau et la rue de Prenzlau jusqu'à la rue Wall, on ne pouvait voir aucune image. Aujourd'hui j'ai parcouru à vélo le même trajet. À l'exception de l'avenue Kastanien, où l'on voit quelques affiches qui invitent à aller au Lustgarten, rien n'est perceptible de l'agitation du 1^{er} mai, on ne voit aucune affiche¹⁰. »

Malmener l'image du meneur

Les défilés du 1^{er} mai présentent de nombreuses images de dirigeants communistes : des dirigeants est-allemands (le secrétaire général du parti Walter Ulbricht, le président de la République Wilhelm Pieck, le président du conseil Otto Grotewohl), mais aussi les grandes figures communistes internationales (Staline bien sûr, Gottwald, Rákosi, Dimitrov, Bierut, Mao et des figures aujourd'hui moins connues, par exemple Raymonde Dien, militante communiste française engagée contre la guerre d'Indochine) et les illustres penseurs et acteurs socialistes du passé (Marx, Engels, Lénine, Rosa Luxemburg, Ernst Thälmann, etc.). Ces portraits étaient soit de gigantesques panneaux posés sur une structure en bois et portés par quatre ou huit personnes, soit des images de plus petite taille qu'un seul manifestant pouvait porter.

Par leur nombre et par leur taille, ils dominent les défilés. Cependant la plupart des manifestants semblent ne pas les apprécier. Les rapports y font des allusions lacunaires, souvent voilées, mais néanmoins répétitives. Une des plaintes les plus récurrentes est la fatigue de devoir porter ces grandes images. Beaucoup de rapports insistent pour que les portraits soient confiés à des hommes et des femmes de confiance, sinon ils sont laissés

dans les entrepôts. Plusieurs regrettent avoir trouvé des petits portraits délaissés sur les trottoirs. Si les images sont partout, elles semblent néanmoins être mal-aimées.

À travers ces allusions concernant les manifestations officielles, nous croisons une vaste question : celle de la propagande autour des personnages politiques. La plupart des travaux historiques¹¹ sur ce sujet se sont concentrés, d'une part, sur la production de ces images en insistant sur la participation personnelle et active des dirigeants à l'édification de leur culte et, d'autre part, sur leur diffusion en insistant sur la multiplicité des canaux, qui reprennent les mêmes motifs sur différents supports, créant l'illusion de l'omniprésence. Mais l'efficacité de ces images auprès des populations reste un point aveugle. L'analyse de la réception apparaît comme un « saut derrière le miroir », rarement entrepris¹². Il est vrai que lorsque les historiens s'aventurent dans ce domaine les certitudes s'estompent. Montrer qu'il y avait des portraits de dirigeants politiques partout ne permet pas de savoir si et comment ils sont regardés. L'immensité des portraits portés pendant le 1^{er} mai ne veut pas dire que le manifestant ressentait l'immensité du personnage ; la grandeur de l'objet peut avant tout être source de fatigue, on peut d'ailleurs se demander si les manifestants ne la jugent pas comme inappropriée, déplacée, peut-être même ridicule.

Le problème de l'attitude face à l'image des meneurs a sa propre chronologie. En Allemagne, le débat est en réalité ancien. Dans les années 1860, lorsque le mouvement socialiste se constitue, la représentation des leaders est l'un des points sur lequel s'affrontent les socialistes. Le courant dit lassalien fait grand usage de l'image de son chef, Ferdinand Lassalle, qui meurt en 1864 ; ceux qui sont appelés les « marxistes » ou les « Eisenachiens » sont beaucoup plus réticents face à un tel culte. C'est la seconde option qui tend à l'emporter après la fondation d'un parti commun en 1875. Seuls les leaders défunts ont leur portrait imprimé et reproduit à grande échelle, geste qui prend une ampleur inégalée dans le cas de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg après leur mort en 1919. Dans le socialisme d'État tel qu'il se met en place après 1917 en URSS, la question reste ambivalente. La concentration sur une seule personne au détriment des masses et l'attention au charisme est vue comme un héritage de l'Ancien Régime tsariste et comme contraire à l'idéologie marxiste-léniniste. En contradiction avec l'édification d'un culte, est cultivée la défiance envers l'amour des chefs. Chaque individu, parce qu'il est raisonnable et autonome, n'a pas à faire preuve de déférence. La propagande autour des grands meneurs se construit dans la dénégation du culte qui est pourtant évident et massif. À l'époque stalinienne, l'expression de « culte de la personnalité » est déjà utilisée pour condamner l'attitude des « petits Staline » qui abusent de leur pouvoir¹³ ; elle devient fréquente dans le monde communiste après le rapport secret de Khrouchtchev en février 1956. Le succès de la notion de « culte de la personnalité », qui se retrouve dès 1956 dans toutes les archives, y compris celles des sections locales, témoigne de sa pertinence aux yeux des populations concernées.

Dans l'ensemble de la société socialiste, l'incarnation visuelle des hommes de pouvoir socialiste est de toute évidence un problème récurrent, l'analyse des manifestations le laisse entrevoir à plusieurs reprises. Un autre domaine, celui de la peinture, donne des

indices supplémentaires de ce malaise devant l'image donnée des hommes politiques. La peinture, médium particulier qui ne paraît pas aussi moderne que l'affiche ou l'image de presse, a pu être l'un des lieux où cette défiance prend forme. Cécile Pichon Bonin, historienne de l'art soviétique, s'est penchée sur la question pour le cas de l'URSS des années 1920 et 1930¹⁴. Elle note que sur l'ensemble des artistes, seule une petite partie d'entre eux réalise des portraits de dirigeants. Par rapport à l'ensemble de la production picturale, ces tableaux sont peu nombreux. Les images iconiques des dirigeants que nous connaissons aujourd'hui sont isolées dans le reste de la peinture de l'époque. Et lorsque Lénine ou Staline apparaissent, la dénégation du culte fait qu'ils ne sont pas le centre de l'image. Les quelques artistes en charge ont la mission de faire des portraits simples et modestes, loin des portraits d'apparat de la tradition aristocratique et bourgeoise.

Pour le cas de la peinture en RDA, nous avons pu trouver un témoignage éclairant à ce propos. Il s'agit d'un compte-rendu que rédige un peintre à propos de l'exposition qu'il a organisée pour les ouvriers d'une usine sidérurgique¹⁵. Avant de réaliser la commande d'une grande peinture à l'huile, dont le sujet est au départ indéterminé, il soumet aux travailleurs des esquisses avec différents thèmes et genres : des paysages industriels, des paysages urbains, des scènes de travail, des scènes de fêtes. Et des scènes impliquant Walter Ulbricht (venu visiter l'usine quelques mois plus tôt). Or, devant un dessin représentant Ulbricht en train de prononcer un discours, les travailleurs « ont dit que ce n'était pas convaincant du tout ». Devant une esquisse d'Ulbricht récompensant un activiste, « les collègues ont dit que ça ne se passait pas comme ça ». Le peintre veut continuer le dialogue sur ce sujet : « J'aurais aimé avoir plus d'informations sur ce qu'ils entendent par-là », ajoute-t-il dans son rapport. Mais il ne semble pas obtenir d'explications, parler de l'image des hommes politiques n'étant pas sans risque pour les salariés. Il finit par abandonner ces esquisses et Ulbricht ne figure pas dans le tableau final. Le peintre se conforme ainsi aux désirs des ouvriers et montre que faire une œuvre socialiste ne passe pas nécessairement par la représentation des meneurs communistes.

Se tenir à distance de sa propre image

L'expression de « culte de la personnalité » n'est pas utilisée seulement pour les images des dirigeants politiques, mais aussi pour celles des activistes, ces meilleurs travailleurs qui sont mis à l'honneur. L'une des récompenses que reçoit l'activiste, en plus des primes financières, est le droit d'avoir son portrait dans l'usine et dans le cortège du 1^{er} mai. Mais, dans un rapport de 1960, l'écho du XX^e congrès du Parti communiste soviétique de 1956 se fait entendre : « Transporter des images des meilleurs travailleurs dans le défilé n'est pas encore devenu une habitude. À l'entreprise du peuple Niles, un camarade a même affirmé : transporter de telles images est équivalent au culte de la personnalité¹⁶. » Les activistes eux-mêmes semblent réticents à se laisser représenter. Ainsi, dans les archives du syndicat sur le 1^{er} mai 1949 dans la petite ville de Ruppín, on peut lire : « il n'y avait pas dans le cortège d'images d'activistes, car les activistes eux-mêmes refusèrent de donner une image d'eux et ne voulurent pas se laisser peindre¹⁷. »

Une propagande importante entoure ces héros du travail qui travaillent beaucoup plus que la norme. Les récompenses attribuées à quelques-uns sont censées encourager tout le monde à produire plus. En réalité, l'émulation espérée peine à se mettre en place. Le modèle de l'activiste repose sur une vision individuelle du travail : il s'incarne dans l'image du mineur qui perce sans relâche la galerie. Or, la plupart des tâches dans le monde industriel sont en réalité collectives et dépendent du travail des autres. Le modèle de l'activiste, individualiste, va à l'encontre de la nature collective du travail. L'activiste est en outre mal considéré par ses collègues ; il oblige tout le monde à travailler plus et augmente pour tous les normes de travail. L'émulation est donc souvent limitée et les plus avisés des activistes semblent comprendre qu'il n'est pas opportun de se démarquer. Tout au moins, nous pouvons dire que le spectacle de l'activisme fonctionne mal ; en témoigne ce rapport sur le 1^{er} mai 1950 dans la petite ville de Görlitz : « la récompense des activistes ne s'est pas bien déroulée. Il n'a pas été possible de donner les performances de chacun¹⁸. »

Le rapport suivant de 1951 à propos de la cérémonie de décoration à la veille du 1^{er} mai montre que les responsables de l'entreprise et les syndicalistes eux-mêmes restreignent la mise en scène de la course à la productivité pourtant effective. « La remise des prix dans l'entreprise Blechwal n'a pas du tout mis en avant et honoré les performances individuelles des activistes. Dans cette fête, il n'y a eu aucun applaudissement, et la cérémonie s'est passée sans temps fort. Les causes de ces mauvaises fêtes viennent de la sous-estimation du mouvement des activistes par la direction syndicale de l'entreprise et par le groupe d'entreprise¹⁹. » Le même rapport un peu plus loin donne des chiffres : « à Leipzig il y eut 8 000 images des dirigeants contre 30 images de héros du travail ». Il y a deux façons d'interpréter ces chiffres : soit considérer le très grand nombre d'images de dirigeants (reste à savoir comment ces images ont été utilisées), soit considérer le très faible nombre d'images d'activistes. Renoncer à faire l'image d'un héros du travail est sans doute plus aisé que renoncer à celle de Staline ou Ulbricht, le risque politique est moindre. Le rapport se termine ainsi : « dans les autres cantons des alentours, il n'y eut aucune image d'activiste ni de héros du travail. »

Donner une belle image de soi

L'image présente dans les défilés engage l'image de soi. C'est ce qui apparaît dans une source inattendue que les hasards de la recherche ont permis de découvrir dans un carton d'archives du syndicat²⁰.

Le carton d'archives date de 1950, à un moment où beaucoup de citoyens pensent encore pouvoir s'exprimer ouvertement en RDA. Il est constitué d'un volumineux paquet de lettres envoyées à la section centrale du syndicat (FDGB) à propos de l'une des affiches du 1^{er} mai. L'affiche a été commandée par le Front National et elle n'est pas signée. Elle est d'ailleurs la copie d'une affiche du SPD de 1914, ce dont aucun auteur des courriers de 1950 ne semble être conscient. Elle provoque un énorme mécontentement et donne

lieu à de nombreuses réactions de la part des sections du syndicat ou de la part des travailleurs, qui envoient des lettres manuscrites en leur nom. L’affiche soulève parmi ceux qui la regardent un grand nombre d’interprétations et d’émotions. Ces courriers ne sont pas l’une des mises en scène supplémentaires auxquelles le parti et le syndicat sont accoutumés à l’époque lorsqu’ils inventent de toute pièce des réactions indignées d’ouvriers pour pouvoir condamner tel ou tel artiste. La mauvaise réception de l’affiche de 1950 n’est pas rendue publique, elle n’est pas instrumentalisée, elle a au contraire été enfouie dans un carton d’archives. Ce sont des paroles relativement libres qui s’expriment ici, à un moment où la prise de parole est encore fréquente et où le syndicat peut encore apparaître comme le représentant de la classe ouvrière, étant donné que sa mise au pas par le parti n’en est encore qu’à ses débuts (c’est lors du troisième congrès du FDGB d’août 1950 que le FDGB reconnaît la primauté du parti²¹). La parole est d’autant plus libre que la plupart des rédacteurs de ces lettres s’estiment de bons socialistes (ou du moins ont l’habileté de se présenter comme tels).

Les rédacteurs mobilisent le discours moral pour condamner l’affiche : ils parlent d’insulte (*Beleidigung*), de moquerie (*Verhöhnung*), de diffamation (*Verunglimpfung*). Les réactions morales s’accompagnent de commentaires géopolitiques ou de remarques esthétiques sur l’affiche. La section du FDGB de Saxe estime que « l’ouvrier qui est représenté sur l’affiche offre une piètre image du travailleur allemand. On pense tout de suite au mot inventé par les grands socialistes Marx et Engels : “*Lumpenproletariat*” ». Dans une lettre où ils demandent instamment au FDGB d’expliquer comment une telle affiche a pu être retenue et diffusée dans tout le pays, les membres du syndicat du papier affirment que « le nabot, qui fait une grimace hideuse, est une diffamation du travailleur et par là de l’ensemble de la classe ouvrière. L’enfant produit une impression vraiment pitoyable, comme s’il souffrait de la tuberculose, au lieu de regarder l’avenir, plein de joie de vivre et d’espoir. » Le syndicat des typographes raille : « c’est probablement ainsi que Messieurs Truman, Clay et Adenauer aiment voir le travailleur : comme un homme inférieur. » Les indignations devant l’affiche sont l’occasion d’interroger les mécanismes de propagande en RDA : plusieurs courriers demandent comment une telle affiche a pu être validée à tous les niveaux de la réalisation. Plusieurs se plaignent de devoir faire des économies en permanence, alors que le régime se permet d’imprimer une affiche aussi laide.

Certains appuient leur argumentation par une comparaison avec les images de l’époque nazie. La section de Dresde du FDGB écrit ainsi à la section centrale du FDGB, que « l’affiche pour le premier mai que vous avez imprimée n’a recueilli partout qu’indignation et rejet ; on se moque de l’affiche, on dit que le travailleur ressemble au célèbre “voleur de charbon²²” de l’époque nazie et qu’il n’a rien à voir avec les travailleurs tournés vers le progrès qui sont dans nos entreprises ». Si le recours à l’épouvantail du passé nazi n’a rien de surprenant dans ces années d’antifascisme, certaines lettres font part de sentiments plus profonds liés à la mémoire du passé nazi. Un ouvrier membre du syndicat écrit en son nom propre pour faire part des émotions que cette image a fait naître en lui. « Lorsque j’ai vu cette affiche, je me suis retrouvé avec effroi au temps de la terreur nazie la plus brutale. Obligé de taire sa colère, le simple syndicaliste était alors

contraint de voir des images honteuses, en tout point diffamantes. La nuit, au risque de sa vie, il avait parfois le courage d'enlever ces affiches qui rabaissent les travailleurs au rang de sous-hommes. Nous sommes fiers d'être des syndicalistes libres et rejetons vigoureusement une telle diffamation – cette affiche montre ce qu'Hitler a montré des millions de fois, un sous-homme ».

Un ouvrier d'une usine de Gotha qui n'appartient pas au syndicat mais qui se présente, sous le titre inventé, de « correspondant populaire » veut transmettre au FDGB les réactions qu'il prête à ses collègues. « La main gauche du jeune garçon semble plus grosse que le poing de l'ouvrier à la bouche tordue qui tient le drapeau. Peut-être le dessinateur voulait-il suggérer que derrière le travailleur qui courbe l'échine sous le travail, la peine et la lutte, la jeunesse est là, prête à agir. L'idée est bonne, mais elle ne m'est venue à l'esprit qu'après un long moment. Et tout le monde ne prend pas le temps, dans l'entreprise ou dans la rue, de regarder attentivement les affiches. Le plus important est la première impression et en l'occurrence elle est mauvaise (...). Ce qu'il y a de déterminant dans une affiche, ce n'est pas l'intention de l'artiste, mais la réception par les masses ». Le correspondant populaire évoque par ailleurs la manière dont les ouvriers, selon lui, se perçoivent dans le défilé : « pour le premier mai, un ouvrier porte ses plus beaux habits. Même si pendant la semaine il courbe l'échine sous le poids du travail, le jour du premier mai, qui est son jour férié, il porte fièrement le drapeau rouge du mouvement ouvrier (et il ne l'utilise pas, comme sur l'affiche, comme béquille). Il porte à sa veste l'œillet du premier mai, qui est d'une grosseur normale (aucun œillet n'a la taille d'un poing). Même s'il n'est pas riche et s'habille simplement, chaque ouvrier ne peut que protester lorsqu'il se voit représenter comme un "apache". »

À la lecture de cette lettre et des autres apparaît une idée essentielle pour comprendre la perception des images : l'image d'un travailleur engage la dignité de l'ensemble de la classe ouvrière et de chacun de ses membres. Les travailleurs veulent avoir une belle affiche de la même manière qu'ils veulent donner une bonne image d'eux-mêmes. Car, dans le souci de la bonne et belle image de soi, les classes modestes s'élèvent et font preuve de leur égale dignité avec les autres classes sociales. Malgré la dureté de leur condition qui les abaisse (qui leur fait « courber l'échine »), ils font la preuve de leur égale capacité à être respectable. Pour s'élever, ils vont à la fois s'appuyer et se distinguer de la frange qui serait la plus basse de la société, celle des pauvres sans dignité, le *Lumpenproletariat*, l'« apache ». Ces préoccupations peuvent guider le regard esthétique porté sur les images. La joliesse de l'image, l'application du dessin, la vivacité des couleurs ont pu être perçues comme les marques de la reconnaissance de la dignité.

L'exigence dont témoignent les courriers est en vérité plus précise : une image doit trouver un point d'équilibre entre la représentation de la pénible condition des travailleurs et celle de la belle image de soi. C'est ce que résument les organisateurs du 1^{er} mai 1950 à Leipzig dans le courrier qu'ils envoient. Ils commencent par rappeler leur position, tout en se donnant le droit de juger l'image : « nous ne voudrions pas nous attarder sur la réalisation technique, nous sommes de simples profanes, mais notre sens de la beauté

(*Schönheitsgefühl*) a été blessé par la grossièreté des traits, qui sont particulièrement mal dessinés. » Ils formulent ensuite leurs attentes et par là cernent les enjeux du réalisme socialiste : « nous voulons l'image d'un travailleur qui corresponde à la vérité, qui ne soit ni kitsch ni dégradante, nous voulons une image qui exprime la dureté du travail et son dépassement. »

Conclusion

La rue, même dans le cadre du socialisme d'État, même lors d'un événement aussi contrôlé que le 1^{er} mai, reste un espace imprévisible où peuvent émerger des propos et des gestes inattendus. Les grandes fêtes officielles des régimes socialistes sont des événements complexes que les autorités ne parviennent jamais à maîtriser totalement. Dans les années 1950 en Allemagne de l'Est, beaucoup de participants n'entendent pas se laisser déposséder de « leur » fête et se réapproprient avec plus ou moins de succès l'espace et les objets. En ce sens, le 1^{er} mai recrée bel et bien une forme particulière d'espace public adaptée au cadre de la dictature est-allemande.

Dans ce cadre-là, les images présentes dans les rues gagnent une plasticité qu'on ne soupçonnait pas. Elles ne sont pas des objets figés comme les musées nous les présentent, mais des objets qui peuvent être transformés, abîmés, écornés, déchirés, partiellement recouverts. Certaines de ces images forment, interpellent et captent le regard, d'autres laissent indifférent. Surfaces de projection de réactions et d'émotions souvent violentes, ces images simples, par l'usage dont il en est fait, révèlent une complexité déconcertante.

-
- ¹ Bundesarchiv Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR (Barch SAPMO), FDGB Bundesvorstand DY 34, n° 15/-/876 : FDGB Landesvorstand Sachsen, Rundschreiben vom 08.03.1951.
- ² Landesarchiv Berlin (LAB), SED Kreisleitung Lichtenberg, C Rep 903-01-03, n° 47 : Protokolle der Bürositzung vom 29.04.1955.
- ³ LAB, SED Kreisleitung Friedrichshain, C Rep 903-01-01 n° 76 : Bericht zur Lage (05.05.1955).
- ⁴ Voir à ce sujet, LEMKE M., *Einheit oder Sozialismus. Die Deutschlandpolitik der SED 1949-1961*, Böhlau, Cologne, 2001.
- ⁵ LAB, SED Kreisleitung Friedrichshain, C Rep 903-01-01 n° 76 : Bericht zur Lage (05.05.1955).
- ⁶ LAB, SED Kreisleitung Lichtenberg, C Rep 903-01-03 n° 47 : Protokolle der Bürositzung vom 29.04.1955.
- ⁷ LAB, SED Kreisleitung Friedrichshain, C Rep 90-01-01 n° 75 : Protokoll vom 29.04.1955.
- ⁸ Le Front National en RDA est le nom donné au regroupement de toutes les organisations de masses et de tous les partis (car la RDA n'est pas un régime de parti unique). Le parti au pouvoir, le SED, est bien entendu l'unique décideur au sein du Front National.
- ⁹ Barch SAPMO, FDGB Bundesvorstand DY 34 n° 15/-/876, FDGB Landesvorstand Sachsen (29.05.1951).
- ¹⁰ LAB, FDGB Gross Berlin, C Rep 910 : n° 176, Abteilung Werbung (26.03.1950).
- ¹¹ PLAMPER J., *The Stalin cult - a study in the alchemy of power*, Yale university Press, 2012 ; HELLER K., PLAMPER J., (dir.), *Personality cults in Stalinism*, V&R Press, Göttingen, 2004 ; BALÁZS A., (dir.), *The leader cult in communist dictatorships. Stalin and the Eastern Bloc*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2004.
- ¹² Signalons le séminaire à l'Université de Strasbourg qui s'intéresse à la question de la réception de tout type de propagande : <http://ea3400.unistra.fr/index.php?id=5985>
- ¹³ SUMPF A., *De Lénine à Gagarine. Une histoire sociale de l'Union Soviétique*, Paris, 2013, p. 395.
- ¹⁴ PICHON-BONIN C., « La place des représentations du chef charismatique dans la peinture soviétique des années 1920-1930 et le rôle des artistes dans la construction des images du culte », intervention à l'Université de Caen en mars 2008 pour le colloque « Le chef charismatique ».
- ¹⁵ Archiv Akademie der Künste (AadK), Nerlinger Nachlass, n° 75 : Abschlussbericht (Januar 1953).
- ¹⁶ LAB SED Kreisleitung Pankow, C Rep 903-01-05 n° 114 : Informationsbericht (27.04.1960).
- ¹⁷ Barch SAPMO, FDGB Bundesvorstand DY 34, n° 2/a/445 : Bericht über den Ersten Mai 1949 in Ruppín.
- ¹⁸ Barch SAPMO, FDGB Bundesvorstand DY 34, n° 23667 : Bericht über die deutsch-polnische Mai Kundgebung in Görlitz (02.05.1950).
- ¹⁹ Barch SAPMO, FDGB Bundesvorstand DY 34, n° 15/-/876 : FDGB Landesvorstand Sachsen (29.05.1951).
- ²⁰ Barch SAPMO, FDGB Bundesvorstand DY 34, n° 11/-/706. Les lettres sont datées d'avril 1950.
- ²¹ SIMSCH S., *Die blinde Ohnmacht. Der freie deutsche Gewerkschaftsbund zwischen Diktatur und Gesellschaft in der DDR 1945-1963*, Shaker, Herzogenrath.
- ²² *Kohlenklau* est un personnage de propagande créé pendant l'hiver 1942-1943, dans le contexte d'économie de guerre totale. Les affiches le mettant en scène appelaient chacun à dénoncer les collègues qui gaspillaient ou dérobaient le matériel de l'entreprise.

Les photographies des manifestations pour les droits des personnes handicapées en Argentine, au Brésil et en Espagne, années 1970

Gildas Brégain

Prises sur le vif, les photographies de manifestations sont généralement considérées pour leur valeur informative, et les chercheurs sont tentés de leur attribuer une dimension objective. Néanmoins, elles ne reflètent pas la réalité de l'événement, mais la vision que désire en donner le photographe, ou l'éditeur du journal lorsqu'elles sont publiées. L'historien doit donc se montrer prudent lorsqu'il s'interroge sur la valeur documentaire de ces clichés, puisqu'elles tendent à naturaliser les faits qu'elles documentent. Pour éviter les erreurs de sens ou d'interprétation, il est nécessaire de comprendre les conditions de la production et de la diffusion de ces photographies.

Notre étude se concentre sur les photographies des manifestations pour les droits des personnes handicapées réalisées dans trois pays des mondes ibériques (Argentine, Brésil, Espagne) au cours de la décennie 1968-1982. Cette décennie est marquée à l'échelle internationale par une modification du registre d'action des mouvements pour les droits des personnes handicapées, qui recourent désormais de manière massive et réitérée à des actions contestataires dans l'espace public. Les nombreuses manifestations organisées par les associations au Brésil (25 au cours de la période), en Argentine (10), et en Espagne (environ 80)¹ bénéficient d'une couverture médiatique modeste de la part des différentes presses nationales. En effet, les journaux nationaux se contentent généralement d'un article d'une dizaine de lignes et insèrent rarement des photographies des manifestations. La consultation des archives des associations défendant les droits des personnes handicapées (la *Fraternidade Cristã de Doentes e Deficientes* au Brésil, la *federación española de Asociaciones protectoras de subnormales* en Espagne), et de la revue engagée *El Descamisado* (revue officieuse des *Montoneros*, une organisation politico-militaire péroniste révolutionnaire en Argentine, inspirée par le marxisme) s'avère beaucoup plus riche. Lorsque cela était possible, nous avons constitué des séries photographiques afin de mieux cerner le processus de construction et de diffusion des images. Nous avons également tenté de reconstruire l'agencement initial des négatifs, afin de connaître les intentions de l'auteur et les procédés de découpage, de sélection qu'il a opérés.

La détermination des possibilités techniques photographiques à cette période s'avère un préalable indispensable à cette étude. En effet, le contenu des photographies des manifestations n'est compréhensible qu'en se replaçant dans le contexte de leur réalisation. André Gunthert a largement analysé l'importance des transformations techniques de la photographie, notamment la « conquête de l'instantané photographique » qui s'est opérée à la fin du XIX^e siècle² ou encore la transition vers les photographies numériques après les années 1990³. Au cours des années 1970, les techniques photographiques

permettent de produire des photographies instantanées de bonne qualité, en noir et blanc ou en couleur, de sujets en mouvements très proches du photographe. Dans les trois pays étudiés dans cet article, la pratique photographique reste toutefois le fait de professionnels (journalistes, artistes, etc.) et d'amateurs éclairés – dont le nombre ne cesse de croître –, puisque la réussite d'une photographie argentique requiert un apprentissage et que le tirage des photographies représente un coût non négligeable. Les choix techniques et esthétiques, notamment les choix de cadrage, rendent compte des intentions du photographe qui peut vouloir dramatiser, magnifier, isoler certains acteurs de la manifestation⁴. La rédaction d'une légende à la photographie oriente également l'interprétation que le lecteur en fait.

Cette analyse comparative des séries photographiques permet de s'interroger à la fois sur la valeur documentaire de ces sources et sur l'usage des photographies dans un objectif politique et/ou identitaire.

Des images qui tendent à masquer la diversité des objectifs et des acteurs présents lors des manifestations

Une grande prudence s'impose d'emblée quant à l'interprétation des photographies des manifestations car celles-ci peuvent masquer la réalité ou la diversité des objectifs et des acteurs présents.

Le contrôle des images par les associations

Les grandes associations déploient des stratégies pour contrôler le contenu des images des manifestations. Ce contrôle s'exerce à la fois sur la production des images et leur diffusion auprès des médias locaux. Les photographies des manifestations brésiliennes de personnes handicapées que nous avons retrouvées dans les archives de la *Fraternidade Cristã de Doentes e Deficientes* en sont un très bon exemple.

Les responsables de la fraternité documentent surtout leurs propres revendications – très modérées – et diffusent ces photos auprès de la presse locale⁵. Les photographies représentent systématiquement des membres de la fraternité. Elles ont, sans aucun doute, été prises par un membre ou un proche de la fraternité. De plus, les inscriptions sur les pancartes arborées par les manifestants sont homogènes au niveau de la calligraphie, tant par l'épaisseur du trait que par la forme des lettres. Cette uniformité tend à prouver qu'une personne, ou une équipe de la fraternité, a peint l'ensemble des pancartes visibles sur les photographies.

Ainsi, les organisateurs de la manifestation du 15 mai 1981 à Porto Alegre souhaitent diffuser auprès des manifestants et de la presse l'image la plus modérée possible de la mobilisation. Dans les articles de presse, les slogans prononcés et les affiches arborées lors des manifestations ne contiennent généralement aucune accusation directe contre les autorités administratives, les associations gestionnaires ou les entreprises privées.

Mais, ces photos sont ainsi susceptibles d'induire en erreur le chercheur sur les objectifs des manifestations. En effet, elles occultent les discours plus subversifs portés par d'autres acteurs minoritaires qui arborent des pancartes témoignant d'une expression plus libre et moins contrôlée par les organisations (fig. 1).

Figure 1. *Photographies prises par un inconnu lors de la manifestation du 15 mai 1981 organisée par la FRATER. Archives de la FRATER (Porto Alegre), carton Ano Internacional das pessoas deficientes.*

Ce contrôle des images par l'association biaise notre interprétation. En l'état actuel des sources, les mobilisations brésiliennes se distinguent tout de même de celles des deux autres pays par leur caractère modéré. En effet, seuls quelques indices d'une contestation plus radicale des autorités et des entreprises ont été retrouvés mais celle-ci semble rester très minoritaire au sein des mouvements pour les droits des personnes handicapées. Respectueuses des pouvoirs établis, ces manifestations de rue sont en général des manifestations de conscientisation de la société. Elles peuvent dans ce cas être classifiées comme des manifestations-procèsions, c'est-à-dire des « cortèges dépourvus d'interlocuteur et dont la fonction première est de construire une image du groupe en usant de symboles⁶ ».

L'interprétation politisée des actions protestataires par la presse alternative

De plus, la compréhension des objectifs des actions protestataires est parfois entravée par l'interprétation politisée qu'en fait la presse engagée. Ainsi, le journal *El Descamisado*, organe officieux de l'organisation péroniste révolutionnaire *Montoneros*, politise l'action des jeunes handicapés internés dans l'*Instituto municipal de rehabilitación del lisiado de Buenos Aires*, qui occupent leur établissement au début du mois de juin 1973. Une photo du journal montre ces jeunes portant une pancarte « Nous ne demandons pas l'aumône, seulement que l'on respecte nos droits⁷ » (fig. 2).

Figure 2. Photographie prise par un inconnu lors de la manifestation des internés de l'*Instituto municipal de readaptación*, Buenos Aires, fin mai/début juin 1973.
« Lisiados », *El Descamisado*, Buenos Aires, n° 3, 5 de junio de 1973.

Outre les mauvaises conditions de vie des internés des centres de réadaptation de Buenos Aires, l'article dénonce la gestion des établissements de l'*Asociación de ayuda y orientación al inválido* (AOI), considérant que derrière cette association « se cache une filiale de l'organisation internationale du travail (OIT), c'est-à-dire les intérêts des États-Unis, c'est-à-dire la CIA⁸ ». L'auteur s'appuie sur le fait que le directeur du centre de réadaptation, Antonio Lacal Zuco, a été formé à l'OIT. L'article dénonce également l'exploitation des travailleurs, organisée par l'AOI, dans ces établissements, qui bénéficie aux multinationales comme Philips, Bendix, Winco. Alors que l'auteur de l'article oriente ses commentaires vers la contestation de l'impérialisme des États-Unis, il est certain que les revendications du groupe des jeunes handicapés sont beaucoup moins ambitieuses : Ramón Colman, qui fut à ce moment-là le président du Club des élèves de l'*Instituto municipal*, nous déclare que les revendications furent surtout ponctuelles et concrètes, malgré ce que pourrait laisser supposer la pancarte⁹. Peu formés et politisés, ils réclament l'obtention d'une petite allocation pour pouvoir s'acheter des vêtements

et de la nourriture, et protestent contre la mauvaise nourriture, le manque d'attention médicale et le fait que les membres du personnel rapportent la viande chez eux, laissant la nourriture bas de gamme pour les patients. Après une négociation avec le maire de Buenos Aires et d'autres représentants officiels, leur lutte sera victorieuse : la nourriture et l'attention médicale vont s'améliorer. Quelques mois plus tard, le maire leur attribue une allocation et un local pour faire du sport. Toutefois, il est probable que certains patients de cet institut municipal étaient davantage politisés, membres du *Frente de Lisiados Peronistas* (FLP). Eux percevaient cette mobilisation comme une lutte pour les droits des personnes handicapées, ce qui expliquerait le slogan politique de la pancarte, à moins que la teneur de ce slogan soit due à l'influence des journalistes montoneros du *Descamisado* qui venaient interviewer les jeunes en lutte.

La mise en scène obligatoire de leur handicap ?

Les photographes s'astreignent souvent à photographier au premier plan des personnes ayant des signes ostentatoires d'un handicap (fauteuil roulant, lit orthopédique, béquilles). Ce faisant, ils mettent en avant les personnes ayant un handicap visible, qui peuvent être minoritaires parmi les acteurs de la manifestation. Tel est le cas de la photographie montrant Maria de Lourdes Guarda sur son lit orthopédique entourée par une très grande foule lors de la manifestation du 21 juillet 1980, et publiée dans le journal *O Estado de São Paulo*¹⁰ (fig. 3).

Figure 3. Photographie prise par Adalberto Marques de la manifestation du 21 juillet 1980 à São Paulo.
« Duzentos protestam na Sé », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 de julho de 1980.

Cette photographie témoigne du choix effectué par le photographe, Adalberto Marques, de mettre en avant l'une des organisatrices de la manifestation, dont le handicap est le plus visible, afin de montrer leur volonté d'action, malgré leur vulnérabilité.

Ce souci des photographes de montrer de manière visible la situation de handicap vécue par certains acteurs de la manifestation s'accorde souvent avec les stratégies de

médiatisation des manifestants eux-mêmes. La mise en scène de leur vulnérabilité physique est souvent naturelle lors des manifestations car elle n'est pas choisie. La plupart des militants n'ont pas la possibilité d'enlever les attributs qui constituent leur identité d'handicapés (fauteuil roulant, prothèses, béquilles, lits orthopédiques, cannes), ces éléments sont vitaux pour leur mobilité. La simple circulation des personnes handicapées au sein de la société urbaine est perçue comme un "spectacle" aux yeux de riverains habitués à envisager les personnes handicapées comme des individus passifs, y compris politiquement. Ces mobilisations protestataires constituent donc une forme particulièrement théâtralisée de l'expression des revendications politiques des personnes handicapées.

Contrairement aux mères de la Place de mai qui ajoutent de manière stratégique un attribut de féminité et de maternité (le lange) pour mettre en scène leurs revendications et leur légitimité de mères à exiger la récupération de leurs enfants¹¹, les personnes handicapées n'ont généralement pas besoin de surjouer leur identité d'handicapé pour accentuer leur vulnérabilité, car le regard social porté sur eux est déjà charitable et misérabiliste. Si cette vision est totalement contraire à celle que souhaiteraient promouvoir les personnes mobilisées, cela n'exclut pas qu'elles l'utilisent à leur profit pour améliorer leur visibilité.

Les usages politiques et identitaires des photographies des manifestations

Plusieurs usages des photographies des actions protestataires peuvent être distingués. Les journalistes et les photographes sympathisants des associations peuvent tout à la fois choisir les poses, modifier les photographies ou leur agencement, dans un objectif politique ou identitaire.

Fabriquer de l'indignation et dénoncer l'action politique de José Lopez Rega

Le reportage photographique, publié dans la revue *El Descamisado* sur la manifestation du *Frente de Lisiados Peronistas* (front des handicapés péronistes) du 24 juillet 1973 à Buenos Aires, est construit pour créer l'indignation de l'opinion publique et dénoncer l'action politique du ministre des Affaires sociales, José Lopez Rega. Le 24 juillet 1973, plusieurs dizaines de militants handicapés péronistes se déplacent à l'*Avenida del Libertador* et arrêtent le trafic en y plaçant des lits et des chaises orthopédiques. Ils manifestent alors avec des pancartes « Libres ou morts, mais jamais esclaves » (reprenant ainsi un slogan des *Montoneros*), « Soutien et sécurité pour les infirmes » (fig. 4, photographie n° 4)¹². La police intervient rapidement et disperse la manifestation pour rétablir la circulation. En s'opposant à cette intervention et en négociant avec la police, le *Frente de Lisiados Peronistas* obtient la possibilité de s'exprimer devant les médias. Mais le pouvoir utilise la censure et interdit aux journaux, qui avaient envoyé des journalistes sur place, d'écrire des articles sur la manifestation. Seul le journal officieux des Montoneros, *El Descamisado*, publie un article à ce sujet, intitulé « *Saquen a los Lisiados de ahí* (Dégagez les infirmes de là) », accompagné de la reproduction de onze

photographies, dont dix de la manifestation, et une concernant l'attente des groupes pendant les jours précédant la manifestation (fig. 5, photographie n° 8).

La reconstruction de l'agencement initial des négatifs des photographies de la manifestation permet de dégager les intentions politiques des journalistes qui ont construit le reportage.

Figure 4. *Reportage photographique sur la manifestation du Frente de lisiados peronistas du 24 juillet 1973 paru dans la revue El Descamisado. « Saquen a los lisiados de ahi », El Descamisado, Buenos Aires, n° 11, 31 de julio de 1973, pp. 12-15.*

Figure 5. *Reportage photographique sur la manifestation du Frente de lisiados peronistas du 24 juillet 1973 paru dans la revue El Descamisado. « Saquen a los lisiados de ahí », El Descamisado, Buenos Aires, n° 11, 31 de julio de 1973, pp. 12-15.*

Ces photographies ont probablement été réalisées par un amateur, membre ou sympathisant du *Frente de Lisiados Peronistas*, car certaines sont mal cadrées (fig. 5, photographie n° 5), d'autres prises dans la précipitation. Leur analyse permet de confirmer le faible nombre de militant-e-s présent-e-s, plusieurs dizaines tout au plus. Selon l'un des principaux protagonistes, Gilberto Rengel Ponce, ils étaient environ 80¹³. L'analyse des photographies confirme aussi le fait que la manifestation était principalement dirigée contre deux associations privées, l'*Asociación de Orientación y Ayuda al invalido* (AOI) et la *Coordinación de obras privadas de rehabilitación* (COR) qui détenaient des ateliers d'emplois protégés où travaillaient des personnes handicapées, puisque des pancartes arborées par les manifestants les désignent expressément (fig. 5, photographie n° 9). Les manifestants dénoncent le fait que ces organisations privées exploitent les travailleurs handicapés en les payant un salaire de misère et en ne se préoccupant pas du tout de leur santé. Ils réclament la mise en place d'une législation leur garantissant un accès à un emploi digne et correctement rémunéré.

La reconstitution de l'agencement initial des négatifs nous incite à prêter davantage attention à la photographie n° 4 (fig. 4), peu mise en valeur, où l'on peut constater deux

feux avec beaucoup de fumée noire sur la gauche. Les militants ont mis le feu à des pneus, à du plastique ou à des bois, un fait non mentionné ni dans l'article, ni dans les entretiens. Cela explique notamment l'arrivée rapide des pompiers sur les lieux.

La disposition des photographies dans la revue ne respecte pas le déroulement des événements et tend à donner l'image d'une manifestation violentée par les forces de l'ordre, ce qui est renforcé par les légendes. Sur les onze photographies, cinq montrent les personnes handicapées et leurs compagnons tentant de maîtriser l'action des pompiers et d'éviter l'usage des lances à incendie (fig. 4 et fig. 5 photographies n° 1, n° 3, n° 6, n° 7, n° 11), et une témoigne de l'intervention d'un policier (photo n° 9). D'ailleurs, l'une des plus spectaculaires, qui montre un invalide à terre (fig. 4, photographie n° 2), a en réalité fait l'objet d'une mise en scène. Daniel Escobar, l'un des membres du FLP et à l'époque proche des leaders, nous raconte que plusieurs manifestants ont encouragé l'un des leurs qu'ils surnomment "Pirata" à se jeter à terre : « Pirata, lance-toi à terre¹⁴. » Celui-ci s'exécute et une photo est prise. Elle est insérée dans la revue, accompagnée d'une légende indiquant : « trempé, réprimé, le travailleur infirme gît épuisé », exagérant ainsi les degrés de la répression. Le choix d'un unijambiste, sans prothèses, suggère une mise en scène de la vulnérabilité de la personne handicapée, pour accentuer la dureté de la répression. En réalité, si des altercations ont bien lieu entre les personnes handicapées, leurs accompagnateurs et les pompiers afin d'enlever les pompes à incendie, aucun blessé n'est à déclarer à la fin de la manifestation. Et ce, alors que la police et les pompiers avaient reçu l'ordre des autorités d'évacuer immédiatement les manifestants. Ces derniers avaient clairement entendu dans le talkie-walkie de l'un des responsables : « Dégagez les infirmes de là¹⁵. »

L'agencement des différentes photographies a donc pour objectif de politiser la manifestation afin de mettre en exergue la répression. Les journalistes d'*El Descamisado* utilisent la manifestation des personnes handicapées pour dénoncer l'attitude et, surtout, l'orientation politique du nouveau ministre des Affaires sociales, José López Rega, qui appartient à la droite péroniste. Ils souhaitent ainsi démasquer l'ambiguïté de la politique du gouvernement d'Hector Campora du fait de l'entrée récente au gouvernement de nouveaux ministres proches du patronat, de la droite et de l'Armée¹⁶. Ces jeunesses péronistes de gauche veulent susciter une mobilisation populaire pour accéder au pouvoir et ainsi construire une patrie socialiste. Fabriquer de l'indignation par le biais de leur revue est un moyen d'y parvenir.

La mise en accusation de l'action du maire

Le samedi 24 novembre 1979, dans une dizaine de villes espagnoles, les associations de personnes handicapées physiques organisent des manifestations pour réclamer l'adoption de mesures législatives en leur faveur concernant notamment l'emploi, l'accessibilité, et les prestations de sécurité sociale. À Zaragoza, plusieurs centaines de personnes se mobilisent ce jour-là dans les rues pour exiger la mise en place de politiques en faveur des personnes handicapées, et dénoncer l'inaction de la mairie dans le

domaine de l'accessibilité des bâtiments administratifs et des rues du centre-ville. Nous avons retrouvé trois photographies de cette manifestation publiées dans deux journaux aragonais. Deux ont été publiées dans le journal *Aragón Express*, qui suit une ligne libérale et régionaliste, et qui possède un ton sensationnaliste, et une autre a été publiée dans le journal *Heraldo de Aragón*, un journal de tendance conservatrice et régionaliste¹⁷.

Les deux journaux utilisent des photographies de la manifestation prises par des photographes différents (C. Pedros pour *Aragón Express*, Juan G. Misis pour *Heraldo de Aragón*) mais centrées sur la même pancarte qui interpelle directement le maire sur les défaillances de son action : « Alcalde, la ciudad es para todos. ¿ En que piensas cuando co[n]struyes ? » (M. le Maire, la ville est faite pour tous. À quoi penses-tu lorsque tu construis ?) (fig. 6 et fig. 7). Le maire de Zaragoza est alors le socialiste Ramón Sainz de Varanda (parti socialiste ouvrier espagnol), qui occupe ce poste depuis avril 1979, date des premières élections démocratiques après la dictature franquiste. Malgré leur ligne idéologique divergente, les deux journaux (et les deux photographes) sélectionnent des photographies ayant le même angle de vue de la manifestation, le même symbole, car cette pancarte est emblématique de la nouvelle culture politique très contestataire et accusatrice envers les autorités. La taille des photographies publiées dans la presse ne respecte pas parfaitement les formats traditionnels des photographies argentiques (rapport entre longueur/largeur de 3/2), ce qui tend à prouver que les photographies ont été coupées, probablement pour que la banderole accusatrice soit au centre de la photographie et de l'attention du lecteur.

Figure 6. Photographie prise par C. Pedros et Juan G. Misis lors de la manifestation des personnes handicapées organisée à Zaragoza le 24 novembre 1979. « Se encerraron en los locales del SEREM y luego se concentraron en la plaza de Santa Engracia. Ayer, jornada de lucha de los disminuidos físicos », *Aragón Expres*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1979, p. 16.

Figure 7. Photographie prise par C. Pedros et Juan G. Misis lors de la manifestation des personnes handicapées organisée à Zaragoza le 24 novembre 1979. « Minusválidos : “La Administración nos margina”. Mas de medio centenar de disminuidos físicos se concentraron ayer en la plaza de Santa Engracia », *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1979, p. 9.

Susciter la sympathie et la solidarité.

Les photographies de César Polo dans ‘Catalunya Express’

Dans un autre cas, les photographies de la mobilisation des personnes handicapées barcelonaises publiées dans la presse ont visiblement pour objectif de susciter l’empathie des lecteurs et leur solidarité avec le mouvement. Au début du mois de novembre 1977, une douzaine de personnes handicapées physiques de la coordination des « diminués physiques » de la Catalogne s’enferme dans les locaux de l’administration chargée de l’assistance aux personnes handicapées, le *Servicio de recuperación y rehabilitación de minusválidos físicos y psíquicos* (SEREM). Peu après, une quarantaine de personnes handicapées physiques occupent en continu les locaux pendant plus d’un mois. Un grand nombre d’associations, dont *Auxilia*, la *Federación de entidades colaboradoras con el minusválido*, *Asociación de padres de niños y adolescentes subnormales*, de syndicats (*Unión General de los Trabajadores*) et des partis politiques se solidarisent publiquement avec leur lutte⁸. Cette mobilisation bénéficie d’un large soutien de l’opinion publique. Mais, débordée, l’administration demande aux forces de l’ordre d’expulser les occupants des locaux administratifs barcelonais. Le 15 novembre, 70 policiers se présentent avec l’ordre d’expulsion, mais celui-ci n’est pas exécuté⁹.

Quelques jours plus tard, en soutien aux personnes enfermées au sein du SEREM, 25 militants s’enchaînent aux lampadaires des *Ramblas* le 19 novembre 1977, cette

action est renouvelée le 11 décembre 1977 par cinquante militants²⁰. Les quarante-cinq handicapés physiques qui occupent les locaux du SEREM sont expulsés le 6 décembre 1977, conduits au commissariat et ensuite devant le juge. Les personnes handicapées adoptent alors une attitude de résistance non violente²¹. Deux d'entre eux persistent dans leur grève de la faim. Nous avons retrouvé quelques photographies éparses de cette mobilisation dans quelques journaux locaux, mais notre attention a rapidement été attirée par les photographies publiées dans le journal *Catalunya Express*. Créé en 1976, ce journal d'information générale suit une tonalité sensationnaliste et populaire, tout en restant très attentif aux actualités politiques. Il constitue l'un des rares journaux locaux à publier régulièrement de nombreuses photographies de bonne qualité car l'entreprise de presse dont il dépend (*Grupo Mundo*) possède des technologies de pointe (photomonteuses Harris Intertyp Fototronic, rotatives d'impression offset)²².

Les trois photographies publiées dans ce journal sur cette longue mobilisation sont des photos de la vie quotidienne de la quarantaine de personnes volontairement enfermées²³ et non des photos des manifestations de rue et de la violence des policiers pour expulser les militants. Les trois photographies prises par César Polo ne témoignent pas d'un chaos, d'un désordre, mais elles mettent au contraire en avant le partage et la solidarité, symbolisés par le repas commun et la prise en charge financière des repas par les syndicats et les associations de voisins (fig. 8). D'ailleurs, ces photographies de bonne qualité sont accompagnées de légendes toujours positives («*quieren seguir hasta la victoria*») (fig. 9), avec la mise en avant des slogans appelant la population à s'unir à leur lutte («*Lluiteu am nosaltres*») et des messages insistant sur l'universalité de l'humanité («*Todos somos pueblo*»). Ce choix photographique et/ou éditorial (que d'autres journaux barcelonais ne partagent pas puisqu'ils préfèrent publier des photos des manifestations) a pour objectif d'encourager la solidarité locale de la population avec les manifestants et de présenter une image positive des acteurs.

Figure 8. *Photographie prise par César Polo de l'occupation du SEREM par les personnes handicapées.*
« Hoy cumplían 14 días de encierro. Los sacaron a la fuerza », *Catalunya Express*, Barcelona,
15 de noviembre de 1977.

Figure 9. *Photographie prise par César Polo de l'occupation du SEREM par les personnes handicapées.*
« Prosigue su encierro en la antigua sede de la Falange de Pueblo Nuevo. Los minusválidos
incomunicados », *Catalunya Express*, Barcelona, 8 de diciembre de 1977.

Incarner l'ordre et susciter le respect.

Les photographies des manifestations des parents d'enfants handicapés.

À l'inverse des photographies de manifestations de personnes handicapées physiques, qui indiquent souvent un joyeux désordre, les quelques photographies de manifestations de parents d'enfants déficients intellectuels témoignent d'une volonté des parents de présenter une image très cadrée de leur engagement politique (manifestants alignés, plan large, etc). Les photographies de la manifestation organisée à Valence le 27 avril 1978 par l'*Asociación protectora de niños anormales* (ASPRONA), publiées dans les journaux *Levante*²⁴ et *Las Provincias*²⁵, en sont la preuve. Il est probable que l'ASPRONA, ou la fédération nationale des parents d'enfants déficients mentaux (FEAPS), ont fourni ces photographies aux journaux locaux car la FEAPS en conserve les originaux dans ses archives (fig. 10).

Figure 10. Photographie prise par un inconnu lors de la manifestation organisée le 27 avril 1978 à Valence par l'ASPRONA. Archives de la FEAPS (Madrid), *Caja manifestación*, abril 1978.

Tous les membres du cortège sont bien alignés derrière la banderole et un service d'ordre contrôle le bon déroulement de la manifestation. La présence de leurs enfants déficients intellectuels, et leur culture politique généralement conservatrice, les amènent à défiler en rang et en ordre. Les parents souhaitent ainsi démontrer que leur engagement se fait en faveur du rétablissement de l'ordre social, un ordre qui exige que leurs enfants soient éduqués comme tous les autres enfants. C'est également un moyen d'afficher leur responsabilité parentale et leurs capacités à gérer de manière adéquate leurs enfants déficients intellectuels mineurs ou majeurs.

Conclusion

Les photographies des manifestations sont à étudier avec précaution. Elles tendent à masquer la diversité des acteurs présents aux manifestations et les revendications portées par les acteurs minoritaires. Elles n'ont pas uniquement une visée illustrative d'un article écrit, elles participent pleinement à la construction du sens de l'article et ont souvent une visée politique indéniable. Les photographies de manifestations analysées sont visiblement manipulées (choix de l'objet photographié, ré-ordonnancement, découpage, réduction, etc.) pour créer un certain type de réaction émotionnelle chez le lecteur (indignation, sympathie, etc.). Cette manipulation a généralement pour objectif d'encourager le lecteur à s'engager dans la lutte ou au contraire de le dissuader d'y apporter son soutien. De ce fait, il est indispensable d'identifier les objectifs politiques des auteurs des photographies, ainsi que le processus de fabrication et de publication des photographies, afin de mieux comprendre la signification attribuée à ces photographies. Pour ce faire, il est utile d'analyser les photographies dans leur contexte de publication (agencement de la photographie au sein du journal ou de la revue, légendes, etc.), et de les confronter avec d'autres types de sources, notamment les sources orales.

Enfin, certaines photographies méritent que leur trajectoire soit étudiée de manière plus approfondie. En effet, elles constituent des artefacts, des objets produits par un ou plusieurs individus, qui circulent ensuite entre les groupes sociaux qui se les approprient, en les modifiant matériellement ou en en déformant le sens²⁶. Selon les circonstances de leur utilisation, le sens que l'on prête aux photographies peut se faire ou se défaire. Néanmoins, comme il n'existe aucune stabilité, ni universalité dans la perception humaine des images, l'analyse des modalités de la perception et de l'appropriation des photographies reste relativement ardue.

La majorité des photographies analysées dans cet article ont été relativement peu diffusées, leur audience étant limitée au lectorat des journaux locaux ou des revues engagées. Seules quelques-unes d'entre elles ont fait l'objet d'une publicisation importante après leur première publication dans la presse ou dans les revues. Il s'agit des photographies de la manifestation du *Frente de Lisiados Peronistas*. La diffusion de ces photographies est au départ limitée aux militants péronistes lecteurs de la revue *Descamisado*, c'est-à-dire un public restreint de jeunes militants urbains. Du fait de la censure exercée par le pouvoir politique à cette époque, les photographies ne sont pas reprises dans la presse, ni dans d'autres revues associatives. Certains militants handicapés conservent chez eux des exemplaires de la revue *El Descamisado*, comme des lieux de mémoire de ces événements et des personnes qu'ils ont côtoyées.

Ces images resurgissent par la suite dans un cadre mémoriel. En 1998, la revue *Viva* publie un article sur les militants du *Frente de Lisiados Peronistas* (FLP) en incluant une reproduction recadrée de la photo n° 1, d'un grand format (une demi-page)²⁷. Douze ans plus tard, ces photographies réapparaissent lors d'un reportage sur le FLP effectué par la journaliste aveugle Verónica Gonzalez dans le cadre de la chronique handicap de

l'émission *Visión Siete*, journal de la télévision publique argentine, le 24 mars 2010, jour d'hommage aux disparus de la dictature argentine²⁸. Elle rend particulièrement hommage aux militants du FLP séquestrés et disparus sous la dictature argentine, et notamment à José Poblete Roa. La journaliste a fait le choix de faire figurer dans son reportage des photos appartenant à la famille de José Poblete Roa, des images d'archives télévisuelles, ainsi que de filmer les photographies n° 1, 7, 6, 8, 9, 2 publiées dans la revue *El Descamisado*. Ce faisant, elle met en avant les photos montrant la violence de la répression de la manifestation et écarte certaines photographies témoignant du début pacifique de la manifestation (n° 10), de l'incendie créé par les militants (n° 4) et des négociations et relations conflictuelles avec les pompiers (n° 3, n° 11). La photographie n° 1 est insérée à deux reprises dans son reportage, mais c'est avec la photo spectaculaire de Pirata au sol (n° 2) que s'affiche la vidéo stockée sur de nombreux sites internet (Youtube, *Movimiento Peronista Bloguero*, etc.). Du fait de sa présence immédiate au regard du spectateur qui s'apprête à démarrer la vidéo du reportage, et de la diffusion de la vidéo sur les réseaux d'internet²⁹, cette photographie n° 2 connaît une visibilité accrue et sa valeur scalaire augmente considérablement³⁰. Les places qui sont attribuées aux photographies n° 1 et n° 2 dans la hiérarchie de l'information (surface occupée, réitération, etc.) indiquent qu'elles sont en train d'être iconisées. Ce processus d'iconisation en cours ne s'explique pas par leur qualité esthétique mais par les mécanismes de sélection médiatique et par le symbole qu'elles représentent³¹. Ces images témoignent à la fois d'une manifestation pour les droits des personnes handicapées censurée par José Lopez Rega, le ministre des Affaires Sociales, qui s'avérera être par la suite un dirigeant de l'Alliance Anticomuniste Argentine, et rappellent le souvenir de plusieurs militants du *Frente de Lisiados Peronistas* ayant été séquestrés, torturés et massacrés sous la dictature de Jorge Rafael Videla. Elles constituent donc des allégories du militantisme révolutionnaire réprimé par les forces conservatrices (Triple A) et par les autorités de la dictature, et c'est cela qui favorise leur notoriété.

- ¹ BRÉGAÏN G., « An entangled perspective on disability history: The disability protests in Argentina, Brazil and Spain, 1968-1982 », in BARSCH S., KLEIN A. and VERSTRAETE P. (dir.), *The Imperfect Historian: Disability Histories in Europe*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2013, pp. 133-154.
- ² GUNTHER A., *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction d'Hubert DAMISCH, EHESS, 1999.
- ³ GUNTHER A., « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014 (en ligne).
- ⁴ PARINET É., « Pour une diplomatie de l'image », dans DELPORTE C., GERVEREAU L., MARÉCHAL D. (dir.), *Quelle est la place des images en Histoire ?*, CHCSC, Université de Versailles-Saint Quentin-en-Yvelines, Nouveau-monde éditions, 2008, p. 104.
- ⁵ Les photos publiées dans certains journaux (*Folha de São Paulo*, *Folha da Tarde*, *Correio do Povo*, *Visão*) représentent les dirigeants de la fraternité, et ont probablement été transmises par la fraternité elle-même. Archives de la FRATER (Porto Alegre, Brésil), carton Ano internacional das pessoas deficientes. « Deficientes físicos ou mentais são 12 milhões », *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 de maio de 1981. Et « Uma manifestação para conscientizar », *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 16-17 de maio de 1981.
- ⁶ TARTAKOWSKY D., *Le pouvoir est dans la rue. Crises politiques et manifestations en France*, Paris, Aubier, 1998, p. 42.
- ⁷ En espagnol « No pedimos limosna. Solo que se respeten nuestros derechos ». « Lisiados », *El Descamisado*, Buenos Aires, n° 3, 5 de junio de 1973.
- ⁸ « Lisiados », *El Descamisado*, Buenos Aires, n° 3, 5 de junio de 1973.
- ⁹ Entretien avec Ramón Colman, Buenos Aires, 16 mars 2009.
- ¹⁰ « Duzentos protestam na Sé », *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 de julho de 1980.
- ¹¹ SCHEIBE WOLFF C., « Eu só queria embalar meu filho. Gênero e maternidade no discurso dos movimentos de resistência contra as ditaduras no Cone Sul, América do Sul », *AEDOS*, n° 13, vol. 5, agosto-dezembro 2013, pp. 117-131.
- ¹² « Saquen a los lisiados de ahí », *El Descamisado*, Buenos Aires, n° 11, 31 de julio de 1973, pp. 12-15.
- ¹³ Entretien avec Gilberto Rengel Ponce, Uzaingo, Provincia de Buenos Aires, octobre 2011. Disponible sur : www.efdeportes.com. Consulté le 20 janvier 2012.
- ¹⁴ Entretien avec Daniel Escobar, Buenos Aires, 30 octobre 2010.
- ¹⁵ « Saquen a los lisiados de ahí », *El Descamisado*, Buenos Aires, n° 11, 31 de julio de 1973, pp. 12-15.
- ¹⁶ À la fin du mois de juin 1973, le vice-président Solano Lima démissionne, et c'est un représentant de la droite péroniste, proche de José López Rega, le président de la chambre des députés Raul Lastiri, qui devient le nouveau vice-président de la Nation. Ce changement gouvernemental entérine le contrôle définitif du gouvernement par la droite péroniste, ce qui consterne les jeunesses péronistes de gauche. LEWIS P., *Guerrillas and Generals : the "Dirty War" in Argentina*, Westport, Praeger Publishers, 2002, pp. 88-89.
- ¹⁷ « Se encerraron en los locales del SEREM y luego se concentraron en la plaza de Santa Engracia. Ayer, jornada de lucha de los disminuidos físicos », *Aragón Expres*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1979, p. 16. ; « Minusvalidos : "La Administración nos margina". Mas de medio centenar de disminuidos físicos se concentraron ayer en la plaza de Santa Engracia », *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1979, p. 9.
- ¹⁸ Editorial « Estar con... », *Auxilia*, Barcelona, n° 104, diciembre de 1977.
- ¹⁹ VILÀ A. (dir.), *Cronica de una lucha por la igualdad. Apuntes para la historia del movimiento asociativo de las personas con discapacidad física y sensorial en Catalunya*, Barcelona, Fundación Institut Guttmann, 1994, p. 57.

²⁰ *Ibidem*, p. 69.

²¹ *ABC*, Madrid, 7 de diciembre de 1977.

²² CASTRO C., « La reconversión de la prensa catalana o los sinuosos caminos de la selección natural », *Revista Telos*, n° 18, junio-agosto 1989, pp. 80-94.

²³ Deux photographies regroupent une quinzaine de personnes et n'incluent donc pas l'ensemble des manifestants.

²⁴ Archives de la FEAPS (Madrid, Espagne). Caja manifestación abril 1978. « Reclamamos un puesto en la sociedad », *Levante*, Valencia, 28 de abril de 1978.

²⁵ Archives de la FEAPS. Caja manifestación abril 1978. « Reivindicaciones a favor de los subnormales », *Las Provincias*, Valencia, 28 de abril de 1978.

²⁶ FERRAZ DE LIMA S., CARNEIRO DE CARVALHO V., « Fotografias. Usos sociais e historiograficos », in BASSANEZI PINSKY C., REGINA DE LUCA T. (dir.), *O Historiador e suas fontes*, São Paulo, Editora Contexto, 2009, p. 44.

²⁷ CAPARRÓS M., « Memorias de la luz y de la sombra », *Revista Viva*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1998, p. 53.

²⁸ Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=XQy4uqhTjz4>, consulté le 26 août 2014.

²⁹ La vidéo comptait 1284 vues sur Youtube le 26 août 2014, et a suscité quelques commentaires d'éloge au travail de la journaliste et à l'activisme du FLP.

³⁰ GUNTHER A., « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », dans DUBUISSON D., RAUX S. (dir.), *À perte de vue. Sciences et cultures du visuel*, Dijon, Les presses du réel, 2014 (sous presse).

³¹ *Ibidem*.

Comment transmettre l'image d'une « révolution à visage humain » ? Le cas du mouvement de solidarité avec le Nicaragua sandiniste

Charles Roemer

Le 19 juillet 1979, l'Europe tourne son regard vers l'Amérique centrale. Un large mouvement de résistance sous l'impulsion du Front sandiniste de libération nationale (FSLN) vient de renverser le président Anastasio Somoza dont la famille a monopolisé le pouvoir durant plus de quatre décennies. Se développe alors l'un des plus importants mouvements de solidarité du XX^e siècle. L'image a joué, comme nous allons le voir, un rôle fondamental tout au long de l'histoire de ce mouvement¹.

Le mouvement de solidarité internationale avec le Nicaragua

Les origines du mouvement de solidarité

Les leaders sandinistes ont très tôt compris que seul un mouvement basé sur un soutien international avait une chance de perdurer et de renverser le régime somoziste. Cette volonté prend racine dans la tradition marxiste de l'internationalisme, mais se retrouve également dans la pensée de Sandino² qui disait que « le pire qui puisse arriver à un peuple, c'est que sa lutte se fasse dans l'isolement³ » et elle s'exprime clairement dans le programme historique du FSLN de 1969⁴. Le mouvement international de solidarité se développe réellement à partir des années 1970. C'est dans un premier temps en Amérique latine qu'il prend pied, notamment au Mexique où d'anciens cadres du FSLN commencent, dès 1974, à mener un réel travail de solidarité. Ces cadres ont pour mission de tout mettre en œuvre afin de générer la solidarité politique hors des frontières de leur pays d'origine.

En Belgique, le mouvement se développe dès 1978 (comité d'Anvers). Au moment où l'insurrection populaire s'amplifie au Nicaragua, ce sont avant tout des exilés nicaraguayens (mais aussi chiliens) qui lancent le mouvement de solidarité en Europe. À travers un important travail de sensibilisation, ils parviennent rapidement à rallier des Belges à leur cause et le mouvement prend alors de l'ampleur⁵. Durant cette première phase, la solidarité s'exprime surtout par la dénonciation de la « barbarie somoziste » qui réprimait toute forme d'opposition dans le pays. Cette dénonciation se fait par les mécanismes traditionnels liés à l'utilisation de l'image en temps de guerre : la diabolisation de l'ennemi (fig. 1) ainsi que la victimisation de la population civile (fig. 2). Cette victimisation passe avant tout par l'image de la femme, élément intéressant quand on pense à la manière dont cette image va évoluer par la suite. D'autre part, les comités affichent très clairement à ce moment-là leur soutien à un mouvement de lutte armée (fig. 3). Cette image se doit elle aussi d'être nuancée par la suite.

Figure 1. *Nicaragua Komitee Nederland*, « *Weg met Somoza* », affiche, s.l., 1979.

International Institute of Social History, Amsterdam.

Figure 2. *Nicaragua Komitee Nederland*, « *Nicaragua* » (photographie Koen Wessing),
affiche, s.l., 1979. Nederlands Fotomuseum, Rotterdam.

Figure 3. *Nicaragua Komitee Nederland*, « *Steun het FSLN* », affiche, Utrecht, 1978.
AMSAB-Instituut d'Histoire sociale, Gand.

La révolution sandiniste en 1979

La solidarité avec le Nicaragua prend réellement de l'ampleur au moment de la prise de pouvoir des Sandinistes en juillet 1979. Le pays bénéficie désormais d'une visibilité inédite sur le plan médiatique, ce qui stimule fortement le développement du mouvement.

Si la révolution prive, dans un premier temps, les comités de leurs membres les plus actifs – une grande entreprise de rapatriement des cadres exilés du FSLN va avoir lieu – elle permet aussi aux comités de réellement émerger et d'enraciner leur travail dans la population locale⁶. Partout en Europe, tant dans de petites que de grandes villes, de nouveaux comités voient le jour. Contrairement à d'autres mouvements de solidarité (Algérie, Vietnam, Angola ou Mozambique), au Nicaragua, la prise de pouvoir ne signifie pas la fin de ce mouvement mais plutôt son véritable début. Les images des foules défilant dans les rues de Managua font rapidement le tour du monde. Elles jouent un rôle important à ce moment où le mot d'ordre est de diffuser l'enthousiasme généré autour de cette révolution.

La participation au pouvoir – le Nicaragua sera dirigé jusqu'aux élections de 1984 par une junte de gouvernement composée de membres des diverses forces politiques du pays – va permettre au FSLN de développer ses structures afin de mieux organiser et canaliser la solidarité internationale. Le CNSP (Comité nicaraguayen de solidarité avec les peuples) sera créé à Managua quelques semaines seulement après la révolution. Afin de répondre à la création des nombreux nouveaux comités en Europe ainsi qu'au départ des exilés nicaraguayens, des coordinations nationales et un secrétariat européen voient rapidement le jour. Ces structures ont pour objectif de définir les grandes lignes du travail de solidarité, d'assurer le flux des informations et de canaliser les efforts des comités. Les ambassades et consulats du Nicaragua jouent également un rôle important à cet égard⁷.

Un mouvement de solidarité politique

À l'apogée du mouvement de solidarité, près de deux mille comités existent en Europe, dont une bonne vingtaine pour la seule Belgique⁸. Tous ces comités exercent une solidarité de nature politique envers le FSLN, travaillent en fonction de ses directives, font passer l'ensemble de leur aide par lui et fonctionnent la plupart du temps à travers les structures qu'il a créées. Leur travail de solidarité comporte quatre volets majeurs : la sensibilisation, l'aide matérielle, le *lobbying* et l'engagement sur le terrain via les brigades internationales. Parmi ces différents terrains d'activités, c'est sans doute pour le travail de sensibilisation que l'image a joué le rôle le plus important. À travers leurs bulletins d'information – moyen de communication typique des nouveaux mouvements sociaux – les comités ont pu atteindre un public de sympathisants dépassant de loin le cadre de leurs seuls membres. L'image prend une place très importante dans ces bulletins car elle permet, d'une part, de véhiculer des sentiments (plus facilement que par le texte en tout cas) et, d'autre part, d'illustrer le travail réalisé sur place par les comités. De manière plus générale, elle se trouve réellement au centre de toutes les activités de ceux-ci, comme

en témoigne Philippe Grignard, coordinateur du CAcC (Comité d'Amérique centrale de Charleroi) : « La photographie, mes images, celles d'amis, ont toujours accompagné les activités de sensibilisation du comité [...] Chacune de nos conférences débute par une projection d'images⁹. »

Les images du Nicaragua

Les supports des images

Figure 4. *Socialistische Solidariteit*, « *Solidariteitsknoop met Nicaragua* », bouton, s.l. AMSAB-Institut d'Histoire sociale, Gand.

Avant de se pencher sur les images à proprement parler, il faut s'intéresser à leurs supports. S'il en existe une grande diversité, c'est que les comités exploitent l'image sous toutes ses formes imaginables : affiches, photos, autocollants, pin's (fig. 4), tracts, vidéos, calendriers, etc. Parmi ces différents supports, ce sont les affiches et les photos qui ont été le plus largement utilisées.

L'affiche est encore durant les années 1980 le moyen de communication par excellence des mouvements sociaux. Les comités s'en servent essentiellement pour leur travail de sensibilisation et pour promouvoir leurs activités culturelles ainsi que leurs campagnes de récolte de fonds. Le support papier ainsi que les modalités de production, de reproduction et de distribution des affiches en font en effet un média relativement économique qui permet d'atteindre un grand nombre de personnes. La photo quant à elle est le type d'image le plus couramment utilisé par les comités. Elle est récupérée sous diverses formes et quelques-unes d'entre elles vont s'ériger en véritable symbole de la révolution. Bien que leur impact soit difficile à évaluer, nous pouvons dire que certaines photos ont fortement contribué à sensibiliser le public européen à la cause nicaraguayenne, voire plus si l'on se fie au témoignage de Philippe Grignard : « Certaines photos ont suscité des engagements. Les photos de Susan Meisalas (fig. 5) furent informatives et marquantes pour ma génération. Elles contribuèrent fortement à populariser la Révolution nicaraguayenne au niveau mondial¹⁰. » En effet, Susan Meisalas de l'agence Magnum fut peut-être la photographe la plus influente de cette période. Couvrant dès 1978 l'insurrection au Nicaragua, ses clichés restent gravés dans la mémoire collective de ce conflit. À travers ses photos, elle a donné un visage et une identité à cette révolution.

Figure 5. Photographie de Susan
Meisalas, Esteli, 1978-1979.
© Susan Meisalas/Magnum Photos.

Les producteurs des images et leur circulation

En schématisant quelque peu, on peut distinguer deux types de producteurs d'images : les sympathisants étrangers (membres des comités ou pas) et le FSLN. Dans une première phase, ce sont en effet les journalistes de la presse internationale qui jouent un rôle important dans la production et la diffusion des images du Nicaragua. Couvrant le conflit entre les sandinistes et la Garde nationale somoziste, les journalistes produisent des images sur le terrain, avec tous les risques que cela comporte. Le journaliste américain Bill Steward de la ABC en a payé le prix fort. Le 20 juin 1979, ce journaliste se fait exécuter par un membre des troupes somozistes alors qu'il tente de passer un barrage de la Garde nationale. Cette scène est filmée par un caméraman et, une fois les images sorties du pays, elles sont diffusées en boucle sur les chaînes de la ABC, de la NBC et de la CBS. Elles créent un tel émoi auprès du public américain que le gouvernement Carter est forcé d'arrêter tout soutien au régime de Somoza, ce qui signe définitivement l'arrêt de mort du régime.

Hollywood va même s'emparer du sujet. En 1983, Gene Hackman joue le rôle de Bill Steward dans *Under Fire*. Ce film, réalisé par Roger Spottiswoode, aura un impact considérable pour la sensibilisation à la cause sandiniste et sera d'ailleurs largement diffusé par les comités de solidarité en Europe et ailleurs. D'autres films vont marquer cette période, notamment *Salvador* d'Oliver Stone (1986) et *Missing* de Costa-Gavras (1982). Bien que ces deux films ne parlent pas directement du Nicaragua – le premier relate l'épisode des escadrons de la mort au Salvador et le second traite de la dictature au Chili sous Pinochet – ils font partie d'un même ensemble de films qui partagent un certain nombre de caractéristiques : en plus d'une esthétique commune, ils transgressent tous trois les codes d'Hollywood en dénonçant ouvertement la politique étrangère des États-Unis par rapport à l'Amérique latine. Ils ont enfin en commun de se désintéresser largement des protagonistes locaux pour se concentrer essentiellement sur les acteurs occidentaux (américains) de cette histoire". C'est peut-être justement cette faiblesse scénaristique qui explique le succès de ces films auprès du public occidental. Celui-ci sait facilement s'identifier aux personnages et adhère donc aussi facilement au message du film.

Les comités de solidarité ne vont cependant pas se satisfaire des images produites par la presse ou le cinéma. D'une part, ils peuvent compter sur l'aide d'artistes sympathisants et d'autre part, ils deviennent eux-mêmes des acteurs fondamentaux dans la production iconographique. Après la prise de pouvoir en 1979, les images du Nicaragua se font rares dans les journaux télévisés. En 1981, l'élection de Ronald Reagan à la présidence des États-Unis signifie en plus un changement de cap dans la politique extérieure américaine. À partir de ce moment, l'image du Nicaragua évolue aussi dans la presse écrite internationale : une partie de la presse conservatrice notamment soutient désormais les efforts du gouvernement américain en vue de diaboliser le Nicaragua et le FSLN. Cette date coïncide aussi avec la constitution des premières brigades internationales. La présence des solidaristes au Nicaragua sert alors à présenter une autre image de ce pays. Les brigadistes se voient comme les porte-paroles de la cause nicaraguayenne : à leur retour en Europe, ils sont censés faire part de leurs expériences (par des soirées de discussion, des articles de journaux, etc.)¹². Les images produites par les membres des comités jouent évidemment un rôle très important à cet égard. Certains de ces membres vont jusqu'à se spécialiser dans la photographie ou l'image vidéo et on assiste donc à une professionnalisation progressive des images au cours des années. Les images produites par les comités connaissent généralement une diffusion locale, voire parfois nationale. Certaines d'entre elles connaissent cependant un succès international. C'est le cas par exemple des reportages-vidéos réalisés par Jan van Bilsen. Ce dernier souligne fortement l'importance des images pour le travail de contre-propagande des comités : « We besloten om "Vlaamse filmkes" te gaan maken tegen de desinformatiestroom van Noord-Amerikaanse zenders in¹³. »

Contrairement aux images produites par les comités, celles du FSLN ont pour objectif premier de s'adresser à un public international. Afin d'assurer cette diffusion, le FSLN se base sur les structures de la solidarité qu'il a créées. Via les coordinations nationales et internationales, les images circulent facilement et parviennent aux comités locaux. Une même affiche (fig. 6 et 7) sera ainsi très régulièrement adaptée aux langues des différents pays, ce qui facilite grandement sa diffusion. Outre ces structures internationales, le FSLN crée également un certain nombre d'institutions au Nicaragua pour promouvoir la production et la diffusion des informations et des images. L'ANN (Agencia Nueva Nicaragua) devra assurer le lien entre le Nicaragua et les coordinations nationales et européennes des comités en ce qui concerne la diffusion des informations et des images. Dès le mois de septembre 1979, le FSLN veut aussi s'assurer le contrôle de la production cinématographique au Nicaragua et crée l'INCINE (Instituto Nicaragüense de Cine). Entre 1979 et 1990, quelque 70 films seront réalisés par les réalisateurs d'INCINE sur les thèmes de la révolution et de la reconstruction du pays. Dans les statuts de l'INCINE, on retrouve clairement la volonté de générer et de préserver via ces films la solidarité internationale envers le Nicaragua¹⁴. Cependant leur diffusion en Europe restera assez limitée et ne dépassera que rarement le cadre des festivals de films internationaux¹⁵.

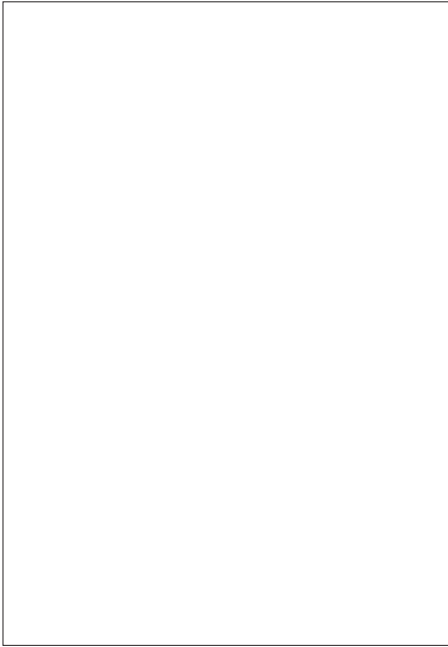


Figure 6. *Solidarité Nicaragua*, « *Bas les mains du Nicaragua* », affiche, Bruxelles, 1979. AMSAB-Institut d'Histoire sociale, Gand.



Figure 7. *Nicaragua Komitee Nederland*, « *Handen af van Nicaragua* », affiche, s.l., 1979. International Institute of Social History, Amsterdam.

L'image d'une révolution à visage humain

Après avoir identifié les producteurs des images et en avoir déterminé la circulation, nous pouvons désormais en venir au cœur de cette analyse et tenter de comprendre quelle(s) image(s) les comités et le FSLN ont voulu transmettre du Nicaragua.

Une révolution qui sent la jeunesse

Les images du 19 juillet 1979 à Managua montrant « des milliers de jeunes combattants et combattantes sans uniforme, chacun sa dégaîne, brandissant qui le fusil, qui le pistolet, qui le Molotov, en casquette de base-ball, foulard rouge et noir noué autour du cou » parviennent rapidement à faire circuler l'image d'une révolution de la jeunesse¹⁶. L'image du « soldat sympa » est omniprésente dans les représentations des comités. Beaucoup de personnes vont alors rapidement parler d'une « révolution humaine » pour décrire les événements qui se déroulent en 1979. Le fameux message de Tomás Borge (futur ministre de l'Intérieur du pays) « Notre vengeance sera le pardon » ainsi que l'abolition de la peine de mort sont des signaux forts pour la communauté internationale. Les images diffusées par les comités vont encore renforcer cette idée.

Une révolution « nicaraguayenne »

Le lien direct que cette révolution établit avec le personnage de Sandino qui est exempt de toute référence au marxisme, renforce encore ce caractère populaire et original : c'est une révolution des Nicaraguayens qui, selon ses acteurs, s'inscrit moins dans une logique Est-Ouest que dans un rapport Nord-Sud. C'est d'ailleurs l'image de Sandino (fig. 8) et non un quelconque insigne politique qui représente la révolution. Sa silhouette, omniprésente sur les murs de Managua, va également très vite être récupérée par le mouvement de solidarité, sans doute dans le but d'affirmer le caractère personnel de la révolution. Les sandinistes ont aussi su éviter de tomber dans les dérives d'un culte de la personnalité trop développé. Après les élections de 1984, le président élu Daniel Ortega devient certes l'homme fort du pays, mais il sera très peu présent dans l'iconographie du mouvement de solidarité. Ici, le Nicaragua se différencie d'autres mouvements révolutionnaires antérieurs (Cuba et Fidel Castro) ou postérieurs (les zapatistes au Mexique avec le sous-commandant Marcos). Au Nicaragua, ce sont des individus anonymes qui deviennent les représentants de la révolution.

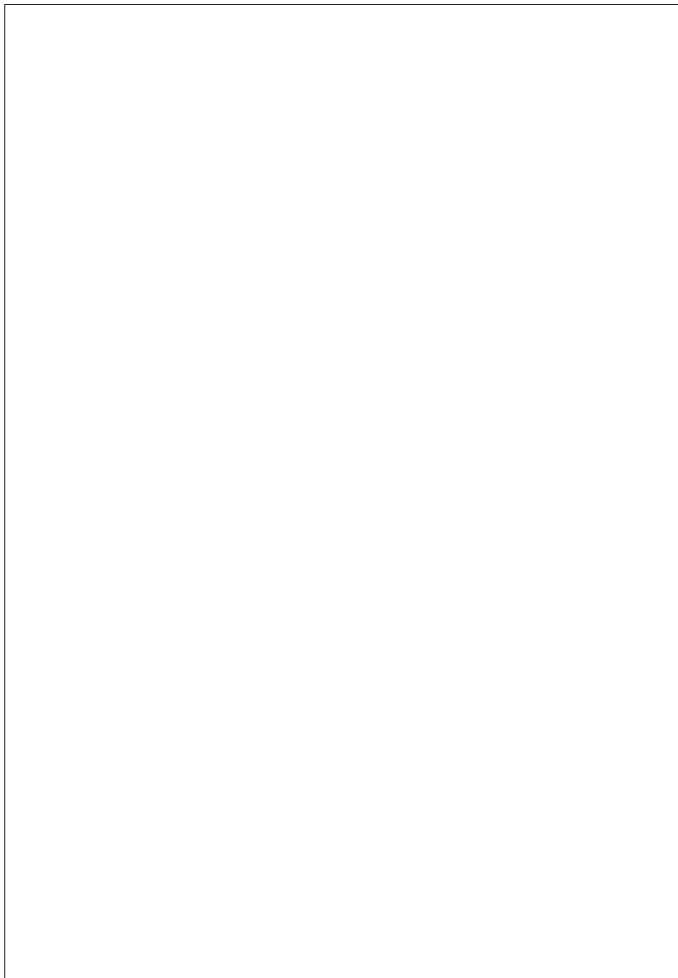


Figure 8. *International Union of Socialist Youth*, « *Let Nicaragua live* », affiche, s.l., 1985. AMSAB-Institut d'Histoire sociale, Gand.

Une révolution des femmes

Le fait que dans ce pays, traditionnellement très machiste, des femmes prennent les armes et jouent un rôle important dans la vie publique (que ce soit dans des coopératives ou dans les ministères) a une force symbolique importante pour toutes les femmes qui se battent pour l'égalité des sexes en Europe ou ailleurs. L'histoire de la photo d'Orlando Valenzuela (fig. 9), représentant une femme portant un bébé dans ses bras et un fusil sur l'épaule, est emblématique à ce sujet. Cette photo sera récupérée par tous les comités, sera diffusée sous forme de cartes postales et servira de couverture pour toute une série de bulletins d'informations. Elle finira par s'imposer, aux côtés des représentations de Sandino, en tant que véritable symbole de cette révolution.

Figure 9. Photographie d'Orlando Valenzuela,
« *Milicana de Waswalito* », Matagalpa, 1984.
© Orlando Valenzuela.

Une révolution pluraliste et basée sur l'éducation

La présence de prêtres catholiques au sein du gouvernement, notamment celle des frères Ernesto et Fernando Cardenal, constitue pour beaucoup de chrétiens progressistes la preuve que la révolution nicaraguayenne est réellement pluraliste. Les idées de la théologie de la libération se répandent en Europe à cette époque et la participation de prêtres de l'« Église populaire » (par opposition à l'Église institutionnalisée) semble prouver que la révolution et le christianisme sont conciliables. Les images des frères Cardenal ont été diffusées par les comités, mais surtout aussi par toute une série d'associations des milieux de la gauche catholique, en Belgique notamment le CETRI à Louvain-la-Neuve, Pax Christi ou encore le Mouvement ouvrier chrétien via notamment les mouvements syndicaux catholiques (CSC/ACV). À côté du caractère pluraliste de la révolution, les comités insistent également, grâce à l'image, sur son volet éducatif (fig. 10). Les sandinistes commencent très tôt à mener ce qu'ils appellent la « croisade contre l'ignorance » qui s'exprime par l'une des plus importantes campagnes d'alphabétisation jamais menées dans le monde. Le fait que 95 000 militants, pour la plupart des jeunes des grandes villes, partent durant cinq mois dans les campagnes montagneuses pour apprendre à lire à une population majoritairement illettrée, tout en prenant part au travail rural quotidien, fascine les Occidentaux. Cette campagne aurait permis, selon les chiffres du FSLN, de réduire l'analphabétisme de plus de 50 % à 12,9 %. Elle fut au centre de multiples campagnes d'aide matérielle qui ont été largement relayées à travers les affiches et cartes postales produites par le FSLN ou les comités.

Figure 10. *Nicaragua Komitee Nederland*, « *Alfabetisering* » (dessinateur Carel Kuitenbrouwer), affiche, Utrecht-Nijmegen, 1979. International Institute of Social History, Amsterdam.

Le romantisme révolutionnaire

Le mythe du guérillero développé notamment par la révolution cubaine a permis d'entourer l'idée de révolution d'un air de romantisme. Le symbole par excellence de ce romantisme révolutionnaire est sans doute la figure de Che Guevara qui constitue un mythe pour toute une génération et une icône incontournable du XX^e siècle. L'image du Che fut cependant rarement utilisée par les comités de solidarité avec le Nicaragua. Les photos des guérilleros sandinistes ont été beaucoup plus efficaces étant donné que, d'une part, leur message fut tout aussi fort et accessible et que, d'autre part, l'image du Che aurait pu contredire le caractère national du soulèvement (évoqué plus haut). Ceci n'empêche qu'une ressemblance (consciemment recherchée ou pas) entre les images du Che et celles des sandinistes a peut-être pu expliquer le succès de certaines photos. La photo « Molotov Man » de Susan Meisalas s'est ainsi également établie comme symbole de la révolution et a été récupérée sous de nombreuses formes, au Nicaragua mais aussi en Europe (fig. 11). L'image romantique de la révolution est encore renforcée par les références aux brigades internationales des années 1930, quand les Européens étaient partis par milliers en Espagne combattre aux côtés des troupes républicaines. Bien que les brigadistes des années 1980 ne luttent pas le fusil à la main, les références aux brigades des années 1930 (fig. 12) sont omniprésentes et un autre mythe se forme alors autour de la révolution sandiniste.

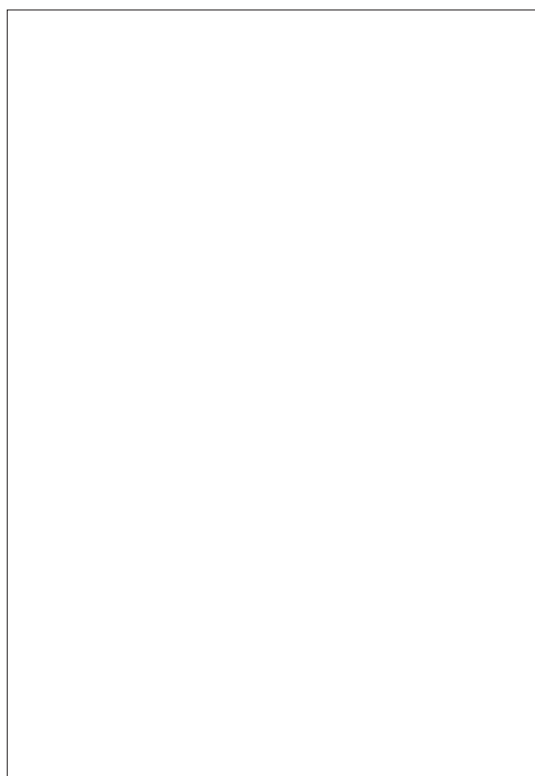
Figure 11. Photographie de Susan Meisalas, « *Molotov Man* », Esteli, 1979. © Susan Meisalas/Magnum Photos.

Figure 12. *Nicaragua Komitee*, « *La guerra civil española* », affiche, Anvers, 1986.
AMSAB-Institut d'histoire sociale, Gand.

Le mythe éternel de David contre Goliath

L'idée qu'un petit pays comme le Nicaragua, avec ses trois millions d'habitants, ose tenir tête à la première superpuissance du monde a eu un effet mobilisateur. Ce combat inégal rappelle évidemment l'histoire de David contre Goliath. L'arrivée au pouvoir de Reagan en janvier 1981 signifie la fin de la « politique de coexistence » et le Nicaragua se trouve désormais au centre de la guerre froide. La politique d'endiguement – les États-Unis voulant à tout prix empêcher que d'autres pays d'Amérique latine suivent le modèle nicaraguayen – débute par l'embargo sur le Nicaragua et trouve son paroxysme dans l'armement et la formation des *contras*¹⁷ qui vont tenter de déstabiliser le pays à partir de 1981 via des incursions militaires depuis les frontières au nord du pays. Cette politique réveille l'anti-américanisme déjà très présent dans de larges couches des soixante-huitards européens et l'imaginaire du grand méchant loup que symbolisent les États-Unis est très présent durant cette période. Cet anti-américanisme sera d'ailleurs largement exploité par les comités, Ronald Reagan (fig. 13) devenant la figure du mal par excellence. L'accession au pouvoir de Georges Bush Senior au début de l'année 1989 a eu l'effet inverse de celle de Reagan huit ans auparavant. Le départ de ce dernier a signifié la disparition d'une figure symbolique qui rassemblait les forces hostiles à la politique nord-américaine. Bush, malgré le fait qu'il ait été le vice-président de Reagan durant ses deux mandats et malgré ses nombreux efforts aux niveaux économique et diplomatique pour déstabiliser le Nicaragua, ne s'est donc jamais retrouvé au centre des campagnes de diabolisation comme son prédécesseur.

Figure 13. *Anti-Interventiefrent tegen de inmenging van de Verenigde Staten in Midden-Amerika*, « *Geen interventie! Solidariteit met Centraal-Amerika!* » (dessinateur Gerard Alsteens), affiche, Bruxelles-Anvers, 1981. AMSAB-Institut d'histoire sociale, Gand.



Les images, une projection des espoirs portés sur cette révolution ?

L'ensemble de ces caractéristiques de la révolution expliquent en grande partie le succès du mouvement de solidarité avec le Nicaragua. La dimension que prend celui-ci ne s'explique cependant pas seulement par la nature de cette révolution, mais également par des facteurs liés au parcours individuel (et collectif à la fois) des personnes qui se sont engagées dans cette solidarité. L'idée que la révolution sandiniste arrive juste au bon moment est très présente dans les témoignages que nous avons pu recueillir sur la question. L'idée de « bouffée d'air » est même très régulièrement évoquée¹⁸. Cette génération des soixante-huitards et post-soixante-huitards, pleinement engagée dans les combats politiques, vit une énorme déception lorsqu'elle observe la dynamique révolutionnaire s'éteindre lentement en Europe. Dans un contexte de désaffection massive dont souffrent les mouvements syndicaux, l'échec de la réforme de nationalisation des banques sous Mitterrand en France sonne définitivement le glas des espoirs révolutionnaires en Europe. S'y ajoutent les événements en Europe de l'Est – Printemps de Prague, Solidarnosc, diffusion de *l'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne en France – qui font que de moins en moins de personnes considèrent l'URSS comme un modèle à suivre. Enfin, les dérives au Vietnam après la réunification du pays sous le sigle communiste (notamment l'épisode des *boat people*) sont un coup dur pour toutes ces personnes dont l'engagement dans la solidarité avec ce pays a été le catalyseur de leur conscience politique.

Après ces déceptions successives, la révolution sandiniste parvient à ranimer les espoirs d'une grande partie de la gauche européenne, grâce à son caractère jeune et original ainsi qu'à un programme politique attractif (alphabétisation, émancipation féminine, etc.). Au désenchantement politique qui règne en Europe et aux déceptions causées par l'évolution du Vietnam (mais aussi d'autres pays comme par exemple le Cambodge) s'oppose alors l'idée de la possible existence d'un socialisme réellement démocratique et pluraliste. Nombreux sont ceux qui projettent alors sur l'Amérique centrale les espoirs qu'ils entretenaient auparavant pour l'Europe ou d'autres pays. L'iconographie reflète aussi ce nouvel espoir. Les images produites par les comités ou par les sympathisants du mouvement contiennent certainement une part de subjectivité. D'une part, elles expriment les énormes attentes portées sur cette révolution et, d'autre part, et c'est peut-être le plus important, elles ont comme but premier de générer la sympathie envers le Nicaragua et les sandinistes. Il y a aussi de la part du FSLN une volonté de présenter une certaine image du Nicaragua. Les membres des comités diffusent généralement ces images sans remettre en question leur contenu ou leur message. Avec le recul, beaucoup de membres de comités reconnaissent qu'il y a sans doute eu par moments une idéalisation du processus révolutionnaire au Nicaragua. La question de la position de la femme par exemple fut régulièrement discutée au sein des réunions des comités¹⁹. Malgré les grands progrès réalisés en la matière (notamment la réforme du *patria potestad* et celle du divorce), la société nicaraguayenne est restée une société très machiste et l'avortement n'y a jamais été dépénalisé²⁰. Une telle critique se fait cependant toujours en interne et n'est pas portée vers l'extérieur : elle ne se reflète donc pas dans les images produites par le mouvement. La même chose vaut pour la question des droits de l'homme : après

plusieurs années de guerre avec les *contras*, les sandinistes développent eux-mêmes des comportements critiquables, mais ceux-ci sont généralement expliqués, en interne, comme une réaction aux actions des *contras* et ne sont que tardivement thématisés sur la place publique (après la publication d'un rapport d'Amnesty International en 1986)²¹.

L'image, un vecteur d'identité et de sentiment d'appartenance

Les mouvements de solidarité pouvant être considérés comme une « communauté imaginée de militants de la solidarité²² », il est indispensable d'unir ces militants de différents pays autour d'une cause commune, de les rapprocher du peuple nicaraguayen au côté duquel ils s'engagent et d'entretenir la flamme de leur engagement. Les images servent donc également à réduire la distance entre les membres des comités et le Nicaragua et à générer une identité collective et un sentiment d'appartenance, condition *sine qua non* pour un mouvement qui s'inscrit dans une si longue durée et qui réunit des acteurs aussi éloignés sur le plan géographique. L'image permet aussi aux membres des comités de devenir eux-mêmes des acteurs de cette révolution. En devenant soi-même producteur d'images, ils ont la possibilité de véhiculer leur regard sur la situation au Nicaragua et vont ainsi contribuer au travail de sensibilisation. Cette valorisation est fondamentale pour maintenir le degré d'engagement d'une personne dans ce type de mouvement social²³.

Après la révolution : quelle solidarité ? Quelles images ?

Le 25 février 1990 : le jour de la désillusion

Les élections de 1990 sont censées réaffirmer la légitimité du pouvoir en place et donner ainsi un nouvel élan à la solidarité. Lorsque, lors de la journée du 25 février 1990, commencent à circuler les premières rumeurs d'une possible défaite électorale du FSLN, personne parmi les membres des comités ne veut y croire. Et pourtant, le soir même, le président Daniel Ortega annonce sa défaite lors d'un long discours devant ses fidèles. Le FSLN a perdu face à l'UNO (Unión Nacional Opositora), une coalition de partis qui réunit tous les panels du spectre politique nicaraguayen, de l'extrême gauche à l'extrême droite. Les solidaristes sont alors confrontés à un mélange de sentiments : incompréhension, tristesse et découragement. Mais une fois la déception des premiers jours passée, les comités commencent à sortir la tête hors de l'eau. Ils affirment alors que la défaite électorale du FSLN ne signifie pas forcément la fin de la révolution. Le fait même que le FSLN rende pacifiquement le pouvoir est, pour beaucoup, le signe d'avoir participé à une révolution réellement différente et ils ne veulent pas la laisser tomber au moment le plus sombre de son histoire. Il s'agit désormais pour eux de protéger les acquis de la révolution qui a plus que jamais besoin de leur solidarité²⁴.

Crise morale et institutionnelle du mouvement

La situation va cependant rapidement se compliquer pour les comités. Une fois que le FSLN n'est plus au pouvoir, il n'est plus en mesure de maintenir ni les différentes structures nationales et internationales construites tout au long de ces années ni les canaux d'information qui faisaient la force de la solidarité. Quand le Secrétariat européen disparaît, faute de relais politique au Nicaragua et de moyens, la Coordination nationale en Belgique ne tarde pas non plus à cesser de fonctionner²⁵.

À cette crise institutionnelle s'ajoute une crise morale. Alors que tout au long des années 1980, le FSLN a su se présenter de manière unie vers l'extérieur, avec le *cambio* (passation de pouvoir), ses différentes fractions vont ouvertement entrer en conflit, ce qui entachera fortement l'image d'unité que le parti voulait donner de lui-même. À ses conflits internes s'ajoutent une série de scandales que les Nicaraguayens vont désigner par le nom de *piñata*. Ils désignent par là les nombreux cas d'enrichissements personnels de cadres du FSLN à la suite de l'annonce de la défaite qui vont coûter très cher en termes de crédibilité aux sandinistes. Finalement tant le *cambio* que la *piñata* provoquent une défaite morale du FSLN qui pèse bien plus lourd que la défaite électorale et ce, tant sur le plan national qu'international. Le mouvement de solidarité se voit désormais confronté à l'évidence que le chapeau de Sandino a pris de sérieuses bosses et que le FSLN ne va peut-être jamais s'en remettre²⁶.

De la solidarité politique vers l'action humanitaire

S'il y a déjà eu de nombreux débats sur la nature de la solidarité au cours des années 1980, plus précisément autour de la question de savoir où s'arrête la solidarité politique et où commence le travail humanitaire, après la défaite électorale du FSLN, les seuls comités qui ont une chance de survivre à long terme sont ceux qui se tournent vers l'aide humanitaire. Quand les structures de la solidarité s'effondrent et que l'image du FSLN se ternit de plus en plus, au point de complètement décrédibiliser ce dernier aux yeux du monde de la solidarité, les comités n'ont plus d'autre alternative que de passer par la société civile pour mener leur travail de solidarité. Désormais, celui-ci s'exerce envers des partenaires locaux et non plus en réponse à l'appel d'un mouvement politique. Cette évolution s'observe également dans les images produites par le mouvement. Pendant un certain temps, les comités diffusent encore les images de la période révolutionnaire avant que celles-ci ne disparaissent complètement de leurs publications. Quelques années après la défaite électorale du FSLN, les seules images diffusées par les comités sont celles qui illustrent les réalisations de leurs projets sur place. Ceux-ci gardent certainement une dimension politique de par le choix des partenaires nicaraguayens, mais s'apparentent cependant avant tout à de l'action humanitaire.

Au final, les comités eux aussi ne se remettent jamais entièrement de la défaite électorale et des nombreuses conséquences qu'elle a entraînées. Les quelques comités qui continuent à exister fonctionnent progressivement au ralenti et le nombre de leurs

membres baisse très fortement. Paradoxalement, l'envergure de leurs projets ne diminue pas pour autant. Au contraire, la nature moins politique de leur engagement facilite l'accès aux subventions publiques, ce qui leur permet d'entreprendre des projets plus ambitieux²⁷.

Les quelques comités qui ont survécu jusqu'à aujourd'hui continuent dans cette voie. Le retour de Daniel Ortega – qui certes n'a pas gardé grand-chose de son image de révolutionnaire – au pouvoir en 2007 ne les a pas poussés à repenser l'orientation de leur solidarité et les derniers comités existants se voient aujourd'hui confrontés à la question de la relève qui s'avère difficile. Loin de regretter leur engagement, ces derniers membres restent convaincus d'avoir participé à un mouvement révolutionnaire réellement atypique, qui se définit avant tout par son côté humain. Cette dimension apparaît pleinement dans les images que cette révolution a produites.

Conclusion

Nous avons vu combien le regard des militants de la solidarité sur le Nicaragua était déterminé par leur parcours individuel et par les déceptions politiques qu'ils ont pu rencontrer au cours de leurs engagements précédents. Afin de comprendre pleinement cette période ainsi que les motivations qui ont pu pousser des acteurs aussi diversifiés à s'engager sur un si long terme dans un mouvement social, il faut aussi placer cet engagement dans un contexte culturel plus large. La littérature de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez ou Eduardo Galeano les a tout autant influencés que la musique de Víctor Jara ou des Inti Illimani qui traverse l'océan en même temps que les exilés chiliens. Pour tenter de comprendre réellement ce qui animait ces acteurs, il faut les replacer dans le contexte politique, social et culturel de cette période.

Les images de cette révolution ainsi que du mouvement de solidarité qui s'est développé autour d'elle ont sans doute un caractère très subjectif lié notamment à l'effet qu'elles étaient censées produire. Outre la recherche esthétique des réalisateurs, artistes et photographes, ces documents ont généralement pour but de créer de la sympathie envers le Nicaragua et reflètent aussi tous les espoirs portés sur cette révolution. C'est peut-être justement cette subjectivité qui constitue la richesse de ce type de sources. Ces images nous permettent de voir le Nicaragua avec les yeux de ceux et celles qui se sont engagés à ses côtés. Pour aller au-delà de l'image que les comités ont voulu présenter du Nicaragua, du FSLN ou d'eux-mêmes, il faut aller vers les archives écrites que ces comités ont produites. Elles permettent de relativiser certaines de ces images, mais pas toutes.

¹ Cet article s'inspire en partie de mon mémoire de fin d'études : ROEMER, C., *La révolution sandiniste au Nicaragua. Un dernier espoir des mouvements de solidarité politique. Les comités de solidarité avec le Nicaragua en Belgique et au Grand-duché du Luxembourg de 1978 à nos jours*, Bruxelles, ULB, 2011.

² Meneur d'une révolte contre la présence militaire nord-américaine au Nicaragua à la fin des années 1920. Assassiné en 1934 par la Garde nationale commandée par Anastasio Somoza García (fondateur de la dynastie), il deviendra par la suite le symbole de la lutte pour l'indépendance du Nicaragua et donnera son nom au FSLN en 1961.

³ AMSAB-ISG, Archief Midden-Amerika Komitee Gent, 272/124, Verslagen en briefwisseling van de Nationale Coördinatie : Uiteenzetting van Francisco de Asis op zaterdag 6 oktober 1984.

⁴ CHRISTIAENS K., *Een verdedigingslinie van de revolutie. Nicaraguacomités in België en politieke solidariteit in een transnationaal netwerk (1977-1990)*, in Brood & Rozen. Tijdschrift voor de geschiedenis van sociale bewegingen, n° 4, 2009, p. 30.

⁵ AMSAB-ISG, Archief Midden-Amerika Komitee Gent, 272/124, Verslagen en briefwisseling van de Nationale Coördinatie: Uiteenzetting van Francisco de Asis op zaterdag 6 oktober 1984.

⁶ AMSAB-ISG, Archief Midden-Amerika Komitee Gent, 272/124, Verslagen en briefwisseling van de Nationale Coördinatie : Réflexions de J. Koreman par rapport au discours de Francisco de Asis Fernandez, président du CNSP, au camp pour la paix de juillet 1984.

⁷ Archives privées de Philippe Grignard, Rapport à la Coordination nationale sur les comités de solidarité européens et en particulier sur le comité belge, 15 avril 1988.

⁸ LOTENS W., *Deuken in Sandino's hoed: over internationale solidariteit*, Mol, Libertas, 1998, pp. 77-78.

⁹ « Philippe Grignard, coordinateur du CAC » , in <http://www.mpa80.be/Philippe-Grignard-coordinateur-du.html>, consulté le 10/05/2011.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ GUGLER J., *Cinema of revolution*, dans DE FRONZO J., *Revolutionary Movements in World History: From 1750 to the Present*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2006, p. 150.

¹² « *Brigadisten aus Luxemburg im Lande Sandinos* », in INFO-NICA. Périodique de l'ASLN, mars 1984, n° 28, pp. 4-5.

¹³ LOTENS W., *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ BUCHSBAUM J., *Cinema and the Sandinistas Filmmaking in Revolutionary Nicaragua*, Austin, University of Texas Press, 2003, p. XV et p. 259.

¹⁵ BAR L., *Communication Et Résistance Populaire Au Nicaragua: La Ligne De Feu*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 209-210.

¹⁶ DEPALLENS J. et CENTRE EUROPE-TIERS MONDE, *Nicaragua 1986 : l'aventure internationaliste de Maurice, Yvan, Joël et Berndt*, Genève, CETIM, 1996, pp. 37-38.

¹⁷ *Contras* : diminutif espagnol de contre-révolutionnaire. Appuyés financièrement et logistiquement par le gouvernement nord-américain, ce mouvement de guérilla est en guerre avec le gouvernement sandiniste à partir de 1981.

¹⁸ Entretien avec Odette Goffard, Liège, 6 juillet 2011 (réalisé par Charles Roemer).

¹⁹ Entretien avec Gil Stoos et Claude Steffen, Luxembourg, 14 mai 2011 (réalisé par Charles Roemer).

²⁰ LACOMBE D., *L'affaire Zoilamérica Narváe contre Daniel Ortega ou la caducité de « l'homme nouveau »*, in *Problèmes d'Amérique latine*, été 2009, n° 73, pp. 73-100.

²¹ AMNESTY INTERNATIONAL, *Nicaragua: The Human Rights Records*, Londres, Amnesty International Publications, 1986.

²² THÖRN H., *Anti-Apartheid and the emergence of a Global civil society*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 193.

²³ PASSY F., *L'action altruiste. Contraintes et opportunités de l'engagement dans les mouvements sociaux*, Genève, Droz, 1998.

²⁴ *Solidarité avec le FSLN !*, in *Amérique centrale*, avril 1990, n° 102, pp. 3-4.

²⁵ AMSAB-ISG, Archief Midden-Amerika Komitee Gent, 272/124, Verslagen en briefwisseling van de Nationale Coördinatie : Verslag Nicaragua-Koördinatie van 31.03.1990.

²⁶ LOTENS W., *op. cit.*, pp. 10-11 ; AMSAB-ISG, Archief Midden-Amerika Komitee Gent, 272/050, Notities, pamfletten en brieven van Dirk Goegebeur en Freddy De Braekeleir : Lettre de Dirk Goegebeur, du 17 avril 1992.

²⁷ « *Projets financés par l'ASLN depuis 1980* », in *Nicaragua INFO. ASLN*, février 2010, n° 112.

Deuxième partie

Des mouvements sur petit écran

Les enseignants à l'image. Représentations iconographiques et audiovisuelles du mouvement enseignant en Belgique francophone (1995-1996)

Catherine Lanneau

À la fin des années 1980, l'enseignement belge est communautarisé, à l'exception de la fixation de l'âge de l'obligation scolaire, du régime des pensions des enseignants et des conditions minimales d'octroi des diplômes¹. Pour la Communauté française, cette responsabilisation a très vite rimé avec la nécessité de réaliser d'importantes économies et donc d'importantes réformes structurelles. En effet, la loi spéciale de financement du 16 janvier 1989 lui est particulièrement défavorable². Une première vague de protestation enseignante secoue Bruxelles et la Wallonie en 1990³ mais, cinq ans plus tard, et malgré un premier refinancement, un nouveau plan d'économies préparé par la socialiste Laurette Onkelinx, Ministre-Présidente de la Communauté française, en charge notamment de l'Éducation, donne de nouveau naissance à un long et douloureux mouvement d'opposition. Celui-ci semble matérialiser la rupture entre une base enseignante proche, selon les réseaux, du PS ou du PSC, et un Exécutif au sein duquel ces deux partis fonctionnent en coalition. La situation est d'autant plus explosive que certaines manifestations de mécontentement vont s'exprimer avec violence, s'attaquer à des symboles forts (la Fête de la Communauté française en septembre 1995, la Fête du Travail du 1^{er} mai 1996) et perturber la vie privée de la Ministre et de son entourage.

L'objectif de cette contribution sera de vérifier dans quelle mesure certains ressentis étudiants et enseignants de l'époque s'appuyaient sur une réalité objectivable. « À chaud » en effet, il était commun, dans ces milieux, de brocarder la couverture du conflit par la presse écrite et télévisuelle, accusée de défendre le point de vue ministériel et, surtout, de donner des enseignants une image stéréotypée et biaisée, celle de corporatistes attardés, accrochés à leurs acquis et prenant leurs élèves en otage pour la satisfaction d'intérêts avant tout personnels. Mais en était-il réellement ainsi ? Les enseignants, blessés par les conséquences des précédents mouvements, notamment celui, très dur, de 1990, et humiliés par les nouvelles mesures de la Communauté française, particulièrement la réforme du régime des congés-maladies, n'ont-ils pas adopté, par rapport aux médias, une posture, peut-être inconsciente, de victimes ou d'incompris ?

Les réponses définitives à ces questions ne pourraient provenir que d'une analyse approfondie de la presse écrite – quotidienne et magazine –, des journaux parlés et télévisés et des émissions de débats retransmises sur les deux grandes chaînes de télévision généralistes diffusées en Communauté française. Néanmoins, nous pensons pouvoir déjà apporter un certain nombre d'éléments probants en nous appuyant exclusivement sur l'image⁴, c'est-à-dire les photos, les dessins de presse et caricatures et les reportages

télévisés de la RTBF⁵. La base de données intègre les divers journaux (journaux télévisés de 13h et de 19h30, *JT Dernière* et *Régions Soir*) et les magazines tels *Mise au Point*, *L'Hebdo* et *Les pieds dans le plat*. Le corpus de presse, quant à lui, comprend *Le Vif/L'Express*, *Le Soir Illustré*, *La Libre Belgique*, *Le Soir*, *La Meuse* et *La Wallonie*. Nous avons volontairement confronté presse nationale et presse locale, le cas liégeois permettant d'aborder, avec *La Wallonie*, un journal de tradition socialiste mais très ancré dans les milieux syndicaux et donc, forcément, très déchiré durant ce conflit⁶.

La contestation qui naît dès septembre 1995 se cristallise autour de diverses mesures prises par Laurette Onkelinx et présentées par elle comme des économies indispensables pour sauvegarder l'ensemble du système scolaire en Communauté française, plombé notamment par les effets financiers du Pacte scolaire et de l'enseignement rénové. Les deux mesures qui déclenchent la colère enseignante sont adoptées dans la précipitation le 5 août 1995 et concernent la fusion obligatoire des écoles secondaires comptant moins de quatre cents élèves et une réforme des congés-maladies, censée mettre un terme à la capitalisation par certains enseignants des congés non pris annuellement pour se constituer une forme de prépension déguisée en fin de carrière. On a donc, d'une part, touché à l'emploi puisque les fusions impliqueront des mises en disponibilité, et à l'image des enseignants, présentés, un peu brutalement, comme des profiteurs ou des tricheurs, prompts à prendre des congés de convenance ou à les thésauriser au détriment du bien commun. Se greffe sur ces mesures visant le secondaire un plan de fusion des écoles supérieures en Hautes Écoles et une réduction des normes d'encadrement, ce qui explique que mouvements enseignant et étudiant se développent en parallèle et se renforcent durant l'année scolaire 1995-1996, beaucoup d'acteurs – mais pas tous – réclamant un refinancement de l'enseignement⁷.

On peut distinguer trois phases successives dans ce mouvement : la première, davantage marquée par les grèves et les manifestations des étudiants que par celles des enseignants, s'étend de septembre à décembre 1995 ; la deuxième, de février à début avril 1996, est véritablement la phase la plus dense en matière de contestation enseignante ; ensuite, de fin avril à juin 1996, on assiste aux incidents du 1^{er} mai puis au reflux du mouvement. En ce qui concerne les types de sources iconographiques, nous avons volontairement exclu du corpus les interviews ou photos de leaders syndicaux et politiques pour privilégier l'image des enseignants « de la base » ou « de terrain ». Dans les photos de presse, on distinguera les « photos prétextes » (salles vides, professeurs donnant cours etc.) utilisées pour illustrer des articles de fond, les photos de manifestations ou d'actions qui peuvent soit refléter des vues d'ensemble, des slogans particuliers ou des faits de violence et, enfin, les dessins de presse et caricatures. Nous y adjoignons les dessins de Pierre Kroll qui, dès février 1996, accompagnent le *JT Dernière*.

D'une manière générale, il convient d'infirmier la vision selon laquelle la presse écrite et audiovisuelle aurait servi la cause ministérielle. La couverture médiatique importante qui a été réservée au conflit a longuement permis aux journalistes de s'immerger, parfois en profondeur, dans le vécu quotidien des enseignants du secondaire. La parole

leur a très régulièrement été donnée, dans les manifestations comme au travers de reportages réalisés au sein des établissements. Les difficultés du métier, les raisons du malaise ambiant ont été décryptées avec, le plus souvent, une volonté d'objectivité et d'impartialité voire une réelle empathie. Les autres acteurs ont, eux aussi, été entendus, qu'il s'agisse des autorités politiques ou des parents. La lassitude et, parfois, la colère de ceux-ci ont été rapportées dès février-mars 1996, tout comme ont été épinglées alors les divisions internes au mouvement enseignant.

Cependant, il existe une gradation dans la compréhension dont les organes de presse ont pu témoigner envers la grève des professeurs, ses modes d'expression, ses motivations et sa durée. *La Libre Belgique* est sans conteste la plus critique : par nature rétive à l'égard des actions syndicales, elle s'est fait le relais des associations de parents de l'enseignement libre (UFAPEC)⁸ et a très vite appelé, dans des articles de plus en plus virulents, à reprendre la négociation et, partant, le travail. Plus empathique à l'égard des enseignants, *Le Vif/L'Express* s'est placé, lui aussi, dans une posture de déconstruction d'un certain nombre de revendications syndicales, pourfendant le refinancement et multipliant les enquêtes chocs sur les ratés de l'école ou la cote de confiance des professeurs dans l'opinion, tableaux chiffrés et infographies à l'appui. *La Meuse*, enfin, a insisté régulièrement sur les statistiques des congés-maladies – meilleures depuis la réforme – et sur le désœuvrement des élèves. La chasse aux fraudeurs (ces professeurs qui, sans se déclarer grévistes, dissuadaient leurs élèves de fréquenter les cours) a été couverte, quant à elle, avec une évidente délectation. Face à ces journaux critiques sans être partisans, on note une couverture plus favorable dans *Le Soir* et *Le Soir illustré*, à la RTBF et, plus encore, à *La Wallonie*. Toutefois, la personnalité de certains journalistes n'est pas sans importance sur les sujets qu'ils abordent ou le ton adopté. Ainsi, en mars 1996, la RTBF a diffusé trois reportages très impertinents sur les motivations des enseignants non-grévistes et sur les attaques des parents les plus critiques à l'égard du mouvement⁹ : tous trois étaient signés du jeune Christophe Deborsu, futur trublion télévisuel...

La première phase du mouvement de grève, entre septembre à décembre 1995, est rythmée par la manifestation du 27 septembre à Namur, les premières grèves, dont celle du 9 octobre, et la manifestation violente de Liège, le 28 novembre, au cours de laquelle les enseignants ont surtout été spectateurs des dérapages étudiants et de la violence parfois gratuite de la gendarmerie. Au cours du mois de novembre, Laurette Onkelinx a annoncé de nouvelles mesures qui, touchant le NTPP (nombre total de périodes-professeurs), conduiront à de nouvelles suppressions d'emploi, tandis que le PSC Jean-Pierre Grafé, en charge de l'enseignement supérieur, a prévu de s'attaquer au financement des étudiants triplants.

Pour cette première phase, notre corpus rassemble 102 photos dont 96 illustrent des manifestations. Pour 29 d'entre elles, ce sont les violences consécutives à la manifestation liégeoise du 28 novembre 1995 qui sont représentées : un cheval de gendarmerie désarçonnant son cavalier, des étudiants matraqués ou arrosés, des forces de l'ordre prises pour cibles par des jets d'œufs. Si tous les journaux s'accordent à dire qu'à Liège, la

gendarmerie n'a pas ménagé les jeunes, même pacifiques, *La Meuse* et *La Libre Belgique* renvoient étudiants et autorités dos à dos en termes de responsabilités. Depuis plusieurs jours, les deux feuilles dénonçaient la pagaille provoquée en divers lieux du pays par des jeunes trop peu canalisés et relayaient l'exaspération des commerçants. Pour *Le Soir Illustré* mais surtout *La Wallonie*, la faute incombe avant tout aux autorités. Le journal socialiste liégeois fait du bourgmestre Jean-Maurice Dehousse sa cible n° 1 : à la « une », il titre « Un mayeur sens dessus Dehousse » et photographie l'homme de dos, sous une enseigne commerciale affichant « L'envers du cirque » (30 novembre 1995). Début décembre enfin, tous les journaux vont reprendre la photo d'une rencontre entre l'édile liégeois et des professeurs, venus dire leur indignation face à la violence des forces de l'ordre.

Toujours dans cette première phase, 36 photos de manifestations représentent des slogans, des panneaux ou des actions originales. Laurette Onkelinx y tient bien sûr le premier rôle même si, globalement, le ton reste à l'humour : on détourne la chanson de Michel Delpech¹⁰, on insulte avec... modération (« Une jolie fleur dans une peau de vache¹¹ ») (fig. 1) mais la notion de méchanceté, de nuisance volontaire dans le chef de la ministre est déjà bien présente aux yeux des manifestants : dans *Le Soir Illustré* du 4 octobre 1995, un panneau la montre ainsi en train de danser joyeusement sur la tombe de l'école (fig. 2).

Figure 1. « Une jolie fleur dans une peau de vache »,
La Libre Belgique, 28 septembre 1995.

Figure 2. « La danse macabre de Laurette Onkelinx », *Le Soir Illustré*, 4 octobre 1995.

En matière d'actions originales, la presse liégeoise met en évidence, le 24 octobre, un cours donné en plein air sur le pont de Seraing par des enseignants des réseaux libre et officiel pour dénoncer la future surpopulation des classes. La RTBF y consacre également un reportage, non sans ironie : les jeunes élèves interrogés semblent en effet avoir retenu très peu de choses et s'être surtout bien amusés¹²... La presse rapporte aussi les actions menées pour dénoncer le sous-financement et l'injustice fiscale¹³ ou pour déplorer le manque de courage de la Communauté française, qui se débarrasse des futurs chômeurs en les confiant au pouvoir fédéral¹⁴. Toutefois, le premier message que les enseignants essaient de diffuser est une protestation de déontologie : « Je ne suis pas un carottier ! » (*Soir Illustré*, 4 octobre 1995) (fig. 3) et, de nouveau, les journaux relaient correctement l'information. La RTBF, elle aussi, parviendra à capter l'état d'esprit des enseignants, par des interviews menées dans les cortèges ou en plateau et, plus encore, au travers de portraits réalisés dans diverses écoles générales et techniques. Le 22 octobre, c'est tout le magazine *L'Hebdo* qui est consacré à la vie d'une école professionnelle, l'Institut Sainte-Marie de Châtelineau, près de Charleroi. La journaliste Anne Quinet¹⁵ s'y penche tout autant sur le malaise enseignant que sur la vie quotidienne des professeurs, du directeur et des élèves, montrant le travail d'une équipe éducative confrontée à des situations sociales de plus en plus lourdes¹⁶.

Figure 3. « Je ne suis pas un carottier ! », *Le Soir Illustré*, 4 octobre 1995.

La deuxième phase du conflit enseignant couvre la période allant de février à avril 1996. On sait désormais que 2 800 à 3 000 postes sont menacés dans le secondaire et qu'une rationalisation des options proposées sera nécessaire. Les enseignants durcissent leurs actions face à une ministre qui est parfois personnellement et brutalement attaquée jusque dans sa vie privée mais qui résiste avec ténacité. Laurette Onkelinx cherche à déstabiliser les grévistes en s'adressant directement aux familles et aux associations de parents, en faisant planer la menace d'une non homologation des diplômes et en lançant ses vérificateurs dans une chasse aux grévistes non déclarés, retenues sur salaires à la clé. Le 11 mars 1996, elle présente en outre ses « Quarante propositions pour l'école », un projet pédagogique globalement bien accueilli. La période est marquée par diverses manifestations, l'une tricommunautaire le 28 février, une autre des parents, très divisés, le 10 mars, et celle, violemment réprimée, de Bruxelles le 2 avril alors que le Parlement de la Communauté française vote le décret sur les suppressions de postes.

Pour cette deuxième phase, la plus dense, notre corpus iconographique compte 227 clichés, dont 27 « photos prétextes ». Les journaux couvrent bien sûr les manifestations en alternant les images chocs de violences enseignantes et policières et les images anecdotiques ou insolites. Ils épinglent plutôt les slogans provocateurs ou amusants : le jeu de mots « enseigner/en saigner » est maintes fois repris, parfois accompagné d'une représentation de la ministre en vampire (*La Meuse*, 15 février 1996) (fig. 4) ; des professeurs se déguisent en clowns, souvent tristes (*Le Soir*, 20 février 1996 ; *Le Soir Illustré*, 6 mars 1996). Certaines pancartes osent même le mauvais goût

en affirmant : « On libère les pédophiles, on licencie les pédagogues » (*Le Soir*, 11 mars 1996). Pour annoncer la manifestation des parents, prévue le 10 mars dans la Capitale, la plupart des journaux exhument des clichés de 1990, insistant sur le fait que, cette fois-là, l'intervention des parents dans le conflit avait accéléré la sortie de crise. L'histoire ne se répétera pas. En matière de débordements, c'est la manifestation du 2 avril à Bruxelles qui marque les esprits. Le sang-froid des gendarmes est, cette fois, salué et opposé à la violence des policiers communaux qui ont frappé sans mesure¹⁷. *Le Soir* et la RTBF¹⁸ pointent toutefois la présence de provocateurs dans les cortèges, *Le Soir* dénonçant d'ailleurs clairement le PTB¹⁹. Si *La Meuse* (3 avril 1996) tente l'ironie en présentant un policier en pleine discussion avec des étudiants devant un panneau publicitaire « J'ose parfois prendre des risques », *Le Vif/L'Express* (12 avril 1996) s'inquiète surtout des coûts engendrés par les manifestations en matière de maintien de l'ordre, une manière de rappeler que, décidément, l'enseignement francophone n'est pas économe des deniers de la collectivité.

C'est aussi au cours de cette deuxième phase que sont publiés ou diffusés la plupart des reportages ou des séries d'articles proposant des portraits d'enseignants, souvent très bienveillants et compréhensifs. En février, *La Libre Belgique* offre ainsi plusieurs récits de vie d'enseignants puis se penche sur le devenir des écoles (catholiques) rurales du Luxembourg tandis que, le 10 mars 1996, la RTBF consacre un numéro de *L'Hebdo* à la fusion du lycée de Manhay et de l'athénée de Durbuy sous le titre glaçant *Au revoir les enfants*. Pendant une semaine, le journaliste et réalisateur Jean-François Bastin²⁰ a suivi le quotidien d'enseignants à la fois passionnés et désabusés, montrant leurs débats parfois houleux, leurs angoisses, leurs interrogations sur le bien-fondé des grèves, leur sentiment d'abandon et de déclassement. Le ton du journaliste est clairement à l'empathie tout au long du reportage.

Cependant, la presse écrite et audiovisuelle reflète aussi l'envers du décor du mouvement enseignant. Elle suit l'évolution de l'opinion publique²¹ et relaie notamment la lassitude et l'inquiétude grandissantes des associations de parents, du libre surtout puis de l'officiel. La RTBF en fait état dès le 8 février dans un reportage réalisé à Hannut puis, courant mars, par le truchement d'interviews menées par Christophe Deborsu²². Celui-ci souligne notamment le désœuvrement des lycéens²³, ce que pointe aussi *La Meuse* dans son édition du 7 mars en insistant, photos à l'appui, sur la hausse de fréquentation des cinémas et des *fast-foods*. Dans *La Libre Belgique*, ce sont les éditoriaux de Guy Daloze²⁴, plus que les images, qui rendent compte de l'exaspération, voire de la colère des parents et appellent toutes les parties à cesser la politique de la terre brûlée et à se ressaisir. En outre, dès la mi-février, les articles et les reportages sur les « vérificateurs » et les retenues sur salaires vont se multiplier. La RTBF tient la balance égale entre les témoignages des contrôleurs et ceux des enseignants, qui dénoncent les punitions collectives et le caractère volontairement humiliant de certains contrôles²⁵. Dans la presse écrite, c'est *La Meuse* qui consacre le plus d'espace à cette problématique, en l'illustrant de « photos prétextes », souvent des classes vides.

Enfin, il faut noter que le mois de février 1996 constitue un tournant dans la manière dont la presse représente le rapport de force entre Laurette Onkelinx et les enseignants. Tous les journaux, comme les reportages de la RTBF, témoignent d'un évident respect voire d'une certaine admiration pour une ministre capable de tenir tête à la rue²⁶, de ne pas reculer et de supporter des attaques qui prennent un tour de plus en plus violent et personnel, comme en témoignent certains slogans ou certaines représentations figurées : « La chasse à l'onc lynx est ouverte », dit une banderole représentant la ministre en animal sanguinaire, le visage pris dans un œillette de visée (*Soir Illustré*, 6 mars 1996) (fig. 5) ; « Onkelinx, vache folle, abattage immédiat », scande une autre, reproduite par *Le Soir* (30 et 31 mars 1996) devant le célèbre *Torê* liégeois. La question du genre n'est pas anodine : c'est à une femme que la corporation enseignante s'en prend et la virulence déployée semble dès lors moins justifiable. La condamnation est totale, y compris dans *La Wallonie*, lorsque certains enseignants CSC vont, au petit matin, déverser du fumier devant le domicile privé de la ministre, proférant même des insultes racistes à l'encontre de son époux, ou lorsque Laurette Onkelinx est accueillie par des jets d'œufs au siège liégeois du PS. Le journal socialiste dit toute sa « nausée » (*La Wallonie*, 16 février 1996) face au manque d'éducation de certains manifestants. Dès ce moment, l'image du combat enseignant se trouve ternie par les excès de quelques-uns.

La troisième phase est initiée au retour des vacances de Pâques, le 22 avril 1996, avec une pression ministérielle de plus en plus forte pour faire rentrer élèves et professeurs dans les classes, une inquiétude très vive des parents sur l'avenir scolaire immédiat de leurs enfants et un front commun syndical de plus en plus aléatoire puisque les centrales enseignantes du pilier chrétien sont lâchées par la direction de la CSC. Le 1^{er} mai chahuté montre toute la division du monde socialiste, même si les enseignants n'étaient pas les seuls à saboter la fête. Les grèves et manifestations se poursuivent, diversement suivies mais souvent accompagnées de violences, et, dans certaines écoles, les parents obtiennent, par décision de justice, la levée des piquets de grève. Le 4 juin 1996, les syndicats annoncent la suspension des actions pour permettre aux examens de se dérouler sereinement. Même si une dernière grande manifestation se déroule à Bruxelles le 12 juin, le mouvement est virtuellement terminé.

Dans les sources iconographiques et audiovisuelles, cette dernière phase est essentiellement présente au travers de la violence engendrée par les manifestations de plus en plus amères et désespérées. La rupture interne au monde socialiste telle qu'elle s'est brutalement exprimée le 1^{er} mai à travers la Belgique francophone a bénéficié d'une importante couverture médiatique. Tous les journaux ont montré l'accueil physiquement violent réservé à Laurette Onkelinx, aspergée d'œufs à Liège et privée de tribune, comme les autres leaders PS (*Soir Illustré*, 8 mai 1996) (fig. 6). Parmi leurs nombreuses photos, *La Meuse* et *La Wallonie* (2 mai 1996) ont en outre insisté sur l'exfiltration forcée, en voiture, de la Ministre-Présidente tandis que, le même jour, la page hennuyère du *Soir* mettait plutôt en évidence deux panneaux très révélateurs du malaise social, au-delà d'ailleurs de l'enseignement : « Attendent-ils un soulèvement ? », « Enseigner, c'est une vocation, pas un vœu de pauvreté. »

Figure 4. « J'enseignais, j'en saigne et j'en saignerai », *La Meuse*, 15 février 1996.

Figure 5. « La chasse à l'onc lynx est ouverte », *Le Soir Illustré*, 6 mars 1996.

Figure 6. « Les œufs du 1^{er} mai », *Le Soir Illustré*, 8 mai 1996.

Au journal de la RTBF (*JT* de 19h30, 1^{er} mai 1996), de nombreux reportages en région ont montré à la fois de vieux militants socialistes, émus aux larmes de s'être vu confisquer « leur » 1^{er} mai et la colère des dirigeants : chahuté à Frameries le 30 avril, Johan Vande Lanotte, alors vice-Premier ministre et ministre de l'Intérieur, s'est exclamé que les enseignants ne réussiraient pas davantage à briser le mouvement socialiste que les patrons en cent cinquante ans tandis que Philippe Moureaux, ministre d'État et vice-président du PS, malmené à Bruxelles, a dénoncé la présence de « socialo-fascistes » parmi les militants sincères. En plateau, le Président du parti, Philippe Busquin, opère une hallucinante confiscation d'antenne en tentant de prononcer le discours militant qu'il n'a pu faire entendre le matin à la tribune. Face à lui, Alain Gerlache²⁷ essaie de tenir son rôle de journaliste et de le faire réagir sur le fossé entre le PS et une partie de sa base. Busquin n'en démord pas : ce sont des provocateurs du PTB, infiltrés dans le syndicat chrétien CSC, qui, à Charleroi, ont saboté la fête.

Cette évocation de trublions d'extrême-gauche infiltrés a pu paraître maladroite mais *Le Soir* la reprend à son compte et la confirme pour une autre manifestation, celle du 23 mai, toujours à Charleroi. Sous une photo *VisioPress* de manifestants arrosés par des autopompes, le quotidien titre : « Des agitateurs professionnels ont gâché la manifestation des enseignants » (24 mai 1996). Quoi qu'il en soit, au lendemain du 1^{er} mai, *La Libre Belgique* se plaît à confirmer que des socialistes historiques figuraient bien parmi les contestataires : elle publie une photo de deux manifestants, le poing levé, brandissant une pancarte : « Socialiste... toujours ! PS... plus jamais !! » (2 mai 1996). Les dernières photos de grabuge spectaculaire sont prises à Liège, le 30 mai, devant un siège du PS souvent

mis à mal voire saccagé et qui, cette fois, avait décidé de se muer en forteresse. On notera cependant que les élèves étaient bien plus nombreux que les enseignants sur les lieux.

Néanmoins, après Pâques, la vraie question est plutôt de savoir comment sortir, sans perdre totalement la face, d'un mouvement long et dévastateur ? Progressivement, les enseignants rentrent en classe et les reportages de la RTBF témoignent avec justesse du mélange de colère, de désespoir et d'humiliation qui les anime (particulièrement *Régions Soir* et *JT* de 19h30 des 7 et 14 mai 1996). Pour *La Wallonie*, ferme soutien des manifestants qui titre « Écoles : le chant du cygne » (10 mai 1996), « la conscience professionnelle » a encore une fois « triomphé de la rage ». *Le Vif/L'Express* se veut, quant à lui, plus critique, au travers d'un vaste sondage intitulé « Les parents jugent les profs », qui conclut à une dégradation de la confiance accordée aux enseignants (19 avril 1996). Sur le bien-être des élèves et le devenir de leur année scolaire compromise, tous s'interrogent mais le ton diffère : *Le Soir Illustré* continue à montrer des panneaux de manifestants inquiets²⁸ tandis que *La Libre Belgique* insiste surtout sur la nécessité de faire cesser la pagaille dans les rues et l'oisiveté²⁹. Enfin, toute la presse mentionne et illustre les décisions de justice qui, à la demande des parents, obligent par huissier à faire cesser les piquets devant les écoles, notamment le Collège jésuite Saint-Servais à Liège. *La Wallonie* et *La Meuse* montrent tant la levée du piquet que la manifestation de protestation : « Nous, jeunes, sommes plus importants que les lois des marchés financiers » (7 mai 1996). Au final, le mouvement s'achève dans la confusion et avec une incertitude : la grève reprendra-t-elle en septembre ? Les dernières photos de presse insistent, parfois avec ironie, sur la fatigue des enseignants mais aussi sur leur absence de résignation : dans *Le Vif/L'Express* (31 mai 1996), un militant CCPET-CSC brandit une pancarte : « Blessés, fatigués mais déterminés » ; *La Libre Belgique* (10 mai 1996), plus ironique, propose la photo, prise par Didier Bauweraerts, d'un vieux manifestant assis par terre et l'illustre par l'expression « pas résigné, mais fatigué ».

En marge des photos et des reportages, le champ des caricatures et des dessins de presse est évidemment passionnant³⁰. Notre corpus en recense plus de 60, dont un tiers de Royer dans *Le Soir* et un tiers de Pierre Kroll, au *JT Dernière* de la RTBF. Quels enseignements peuvent en être tirés ? Les dessins de Kroll³¹ sont souvent empreints de légèreté. Ils mettent en scène les manifestants, enseignants mais surtout étudiants, et, très fréquemment, les leaders syndicaux et politiques. Des coups sont décochés en tous sens, avec une impression latente de désillusion ironique et parfois cynique. Ainsi, plusieurs dessins s'interrogent clairement sur le sens du mouvement de grève : sur l'un d'entre eux, des professeurs entraînent leurs élèves à manifester mais sans pouvoir leur dire vers où ils vont (5 mars 1996) ; sur un autre croquis, des jeunes semblent prêts à perdre un an de leur vie puisque, de toute façon, seul le chômage les attend (22 avril 1996). Le 15 février 1996, à la veille du congé de Carnaval, paraît le seul dessin caustique et stéréotypé sur les enseignants : Kroll y montre des professeurs manifestant pour le refinancement mais déjà munis de leurs skis et prêts aux vacances. Thierry Bellefroid, présentateur du *JT Dernière* avait prudemment prévenu les téléspectateurs que le dessin allait être « un peu méchant » pour les enseignants...

En pleine adéquation avec la ligne éditoriale, ce sont les rares dessins parus dans *La Libre Belgique* qui s'avèrent les plus critiques à l'égard des professeurs et sacrifient le plus volontiers aux clichés. Le 19 février 1996, un croquis montre des enfants apparemment pris en otage pour une cause extérieure et placés sous la contrainte de l'autorité : leur professeur leur demande, l'œil sévère, de se préparer à la grève et non plus à l'avenir. Le 16 mars, un autre dessin entend insister sur l'incapacité des manifestants à étudier les propositions pédagogiques formulées mi-mars par Laurette Onkelinx : l'évocation des futures vacances de Pâques est là pour rappeler que les enseignants ne manquent pourtant pas de temps. Une troisième caricature enfin, donne le beau rôle à la ministre, renforcée par un récent sondage. Elle lui fait dire qu'« on ne doit pas toujours chercher sa popularité chez l'homme de la rue » et joue ainsi finement sur l'ambiguïté de l'expression (commun des mortels / manifestant) pour souligner la distance qui s'est amplifiée entre les grévistes et les « Belges moyens » (25 mars 1996) (fig. 7).

Figure 7. 'Laurette Onkelinx face à l'homme de la rue',
caricature (auteur inconnu) parue dans *La Libre Belgique*,
25 mars 1996.

Les dessins parus dans *Le Vif/L'Express* sont plus équilibrés et offrent des angles d'attaque multiples. Le 3 novembre 1995, le malaise et la désillusion des enseignants et des étudiants sont bien rendus par Cécile Bertrand³² : alors qu'un jeune crie « *No Future* », son professeur lui répond « *No Present* » (fig. 8). En février 1996, la même dessinatrice et Nicolas Vadot³³ montrent avec humour les conséquences sociales des mesures Onkelinx sur le corps enseignant. Cécile Bertrand dessine un professeur qui additionne « un enseignant + un enseignant = 2 chômeurs » devant une classe désabusée : « C'est le nouveau prof de math ? » - « Non, c'est le délégué syndical » (16 février). Vadot, quant à lui, présente un professeur déclamant sa colère : « Ô rage, ô désespoir,

ô Laurette ennemie, n'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ? Et ne suis-je trahi par tes décrets guerriers que pour m'entendre dire : *Monsieur, vous êtes viré !* ». Deux élèves s'interrogent : « Psst... À viré, il y a un s ? » - « Non, y en a 3000 ! » (23 février).

Mi-avril, ce sont les ambiguïtés et les évolutions du soutien des parents aux professeurs qui sont illustrées, témoignant du retournement de l'opinion publique au fil du printemps. Cécile Bertrand représente ainsi les parents avant les grèves et après plusieurs semaines de débrayage : « Vous avez raison, il faut changer la société !!! » - « ... Mais pas à n'importe quel prix ! » (12 avril 1996) (fig. 9). Enfin, la séquence se termine avec, chez Bertrand, une double mise en cause du jusqu'aboutisme syndical face à une ministre prête au dialogue (19 avril et 3 mai 1996) et, chez Vadot, une mise en scène très violente de la réalité du monde de l'école, dont l'enfant serait la seule réelle victime (3 mai 1996) (fig. 10). Laurette Onkelinx tient en otage le leader CGSP Jean-Marie Ansciaux, pistolet sur la tempe, et lui crie « Ton boulot ! ». Ansciaux lui-même, braque une arme sur un enfant et lance à la ministre : « Ton argent ! ». En bout de chaîne, l'enfant, mains en l'air, s'écrie : « Mon avenir ! ». On notera, ce qui est assez rare, une représentation agressive et violente de Laurette Onkelinx, mise sur le même pied que le leader syndical³⁴. D'une manière générale, dans le dessin de presse, la ministre est plutôt épargnée et présentée de manière neutre ou bienveillante, alors même que le discours des enseignants tend, lui, à mettre en évidence sa rigidité et son mépris à l'égard de la profession.

Figure 8. 'Étudiants vs Enseignants', dessin de Cécile Bertrand, *Le Vif/L'Express*, 3 novembre 1995.

Figure 9. 'Les parents rebelles, mais pas trop', dessin de Cécile Bertrand,
Le Vif/L'Express, 12 avril 1996.

Figure 10. 'L'élève victime',
dessin de Nicolas Vadot, *Le
Vif/L'Express*, 3 mai 1996.

Les caricatures parues dans *Le Soir Illustré* sont très largement favorables au mouvement enseignant. Si le dessinateur Vince, alias Vincent Dubois³⁵, privilégie les étudiants, les professeurs sont plus volontiers croqués par Anne-Catherine Van Santen, spécialiste des thématiques familiales, qui s'est exprimée dans des journaux plutôt marqués à gauche, comme *La Cité* ou *Le Matin*, et qui dessine toujours, aujourd'hui, pour *Le Soir Illustré* et *Le Ligeur*³⁶. En réalité, seul son premier dessin de l'année scolaire égratigne gentiment les enseignants sur leur propension à débrayer : une maman rassure ainsi sa fille, peu encline à rentrer à l'école, en lui disant que, de toute façon, il y aura grève (6 septembre 1995). Par la suite, Anne-Catherine se montre très empathique à l'égard des revendications enseignantes, fustigeant les compressions de poste dans toute la fonction publique éducative et dénonçant l'absence de considération ministérielle à l'égard des enseignants (21 et 28 février 1996). Dans la même veine, Vince énumère les motifs de grèves enseignantes comme autant d'excuses pour écoliers roubards (8 novembre 1995).

Enfin, il faut évoquer Raoul Debroeyer, alias Royer, qui est alors le dessinateur attitré du *Soir* depuis 1979, après avoir collaboré au *Pourquoi Pas ?*, à *Pan* ou à *La Dernière Heure*. Né en 1933, formé à Saint-Luc Bruxelles, Royer est d'une autre génération que les dessinateurs déjà évoqués puisqu'il a une soixantaine d'années au moment des grèves enseignantes³⁷. Le ton qu'il donne à ses croquis est volontiers plus conservateur que la ligne générale du journal et la remarque se vérifie en ce qui concerne le mouvement enseignant. Royer montre une sympathie évidente à l'égard du courage politique de Laurette Onkelinx et présente surtout, jusqu'en mars 1996, des dessins fatalistes. Les caisses sont vides, l'enseignement coûte cher et s'en prendre aux banques n'est pas la solution (14 et 15 octobre 1995 ; 11 mars 1996). Pour Royer, le gouvernement a emprunté la seule voie possible et tout enseignant de bonne foi, placé en situation ministérielle, aurait agi de même (16 février 1996). À partir de la fin du mois de février 1996, soit au retour des vacances de Carnaval, les dessins de Royer se font plus critiques à l'égard des enseignants. Ceux-ci sont accusés d'instrumentaliser leurs élèves³⁸, de pratiquer la violence lorsque la contradiction leur est portée³⁹ ou encore de se complaire dans une grève sans fin⁴⁰. Le 22 mai 1996, il témoigne enfin, non sans cynisme, d'une réalité bien connue : comme une information en chasse très rapidement une autre, plus personne ne sait vraiment contre quoi les enseignants se battent et ce que contient précisément le « décret Onkelinx »...

En conclusion, il semble que l'image – dessin de presse, photo ou reportage – soit un bon indicateur (des limites) du soutien apporté par les médias au mouvement enseignant et étudiant. Leur analyse, si elle ne peut évidemment être dissociée d'une réflexion sur les textes, laisse clairement percevoir les inflexions d'une ligne éditoriale générale. Par la taille des clichés, leur nombre, le choix de montrer ou non les violences des forces de l'ordre comme des manifestants ou encore la place réservée à la Ministre-Présidente, les organes de presse et la RTBF ont contribué à rendre compte du conflit en articulant trois paramètres : le désarroi enseignant, l'inquiétude des parents d'élèves et le devenir financier de la Communauté française. Ils ont, en outre, rendu compte d'une réalité : la diversité et la pluralité du monde enseignant en Belgique francophone. Si certains ont parfois cédé aux stéréotypes faciles, la plupart ont véritablement tenté d'approcher, tous

réseaux confondus, les difficultés de la profession enseignante. Toutefois, les médias sont aussi à l'écoute de leur public et ceux qui les font sont également des parents. En ce sens, le tournant de février 1996 est très révélateur : insensiblement, l'image de l'enseignant victime, du combattant courageux laisse la place à celle du « preneur d'otages » inconscient, qui met en péril le devenir de ses élèves et mène un combat d'arrière-garde voué à l'échec. La communication maîtrisée de Laurette Onkelinx n'est pas étrangère à ce bouleversement mais, plus fondamentalement, on peut penser que l'opinion publique, de moins en moins solidaire des professeurs, a contribué à induire une couverture médiatique bien plus en phase avec le ressenti majoritaire des Belges francophones, tel que les sondages d'époque le laissaient deviner.

¹ Sur le contexte général de l'enseignement francophone, voir : DESTATTE P., « Les Communautés française et germanophone », dans BEYEN M., DESTATTE P. (dir.), *Un autre pays* (Nouvelle Histoire de Belgique, 1970-2000), Bruxelles, Le Cri, 2009, pp. 279-345 (ici : pp. 316-331) ; WYNANTS P., PARET M., « École et clivages aux XIX^e et XX^e siècles », dans GROOTAERS D. (dir.), *Histoire de l'enseignement en Belgique*, Bruxelles, CRISP, 1998, pp. 13-85 (ici : pp. 71-72 ; pp. 83-85) ; SIMON C., « La communautarisation de l'enseignement », dans *Courriers hebdomadaires du CRISP*, n° 1121, Bruxelles, 13 juin 1986 ; DUPRIEZ V., ZACHARY M. D., « Le cadre juridique et institutionnel de l'enseignement », dans *Courriers hebdomadaires du CRISP*, n° 1611-1612, Bruxelles, 1998 ; DUJARDIN V., SCHEID M., « La communautarisation de l'enseignement francophone (1989-2011) », dans VAN DEN WIJNGAERT M. (dir.), *D'une Belgique unitaire à une Belgique fédérale. 40 ans d'évolution politique des communautés et des régions (1971-2011)*, Bruxelles, Vlaams Parlement – ASP, 2011, pp. 105-128.

² INSTALLÉ M., PEFFER M., « Le financement des communautés et des régions dans l'accord gouvernemental de mai 1988. Principes, mécanismes, tendances », dans *Courriers hebdomadaires du CRISP*, n° 1209-1210, Bruxelles, 1988 ; INSTALLÉ M., PEFFER M., SAVAGE R., « Le financement des communautés et des régions », dans *Courriers hebdomadaires du CRISP*, n° 1240-1241, Bruxelles, 1989.

³ Voir BOUILLON P., LECHAT B., *Enseignement : de la grève à la négociation*, Bruxelles, EPO, 2001 ; MAGY J., *L'enseignement à la une ! : radioscopie d'une crise*, Bruxelles, CEPES, 1991.

⁴ Sur l'analyse des images en Histoire, voir notamment GERVEREAU L., *Voir, comprendre et analyser les images* (Guides. Repères), 4^e éd. revue et augmentée, Paris, La Découverte, 2004 et DELPORTE C., GERVEREAU L., MARÉCHAL D. (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau-monde éditions, 2008 (*Deuxième partie : Quelles sources, quelles méthodes pour l'historien ?*, sur les images fixes, mobiles et l'audiovisuel).

⁵ Il ne nous a pas été possible d'accéder aux archives de RTL-TV. Celles de la RTBF ont été consultées à Bruxelles, boulevard Reyers, grâce Pierre Parent (Archives-IMADOC) que nous remercions. Il s'agit d'émissions numérisées par la Sonuma (SOciété de NUMérisation et de commercialisation des Archives audiovisuelles), désormais propriétaire des archives télévisuelles et radiophoniques de la RTBF.

⁶ On notera que la crise de l'enseignement francophone, pour ce qui concerne le premier semestre 1996, a été analysée du point de vue de son traitement par *Le Soir* et *La Libre Belgique* : HANOT M., LITS M., « La crise de l'enseignement. Débat autour d'une prise de parole », dans MARION P. (dir.), *L'année des médias 1996*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 1997, pp. 135-144. Toutefois, cet article n'accorde que peu de place à la question de l'image (photographies et dessins de presse).

⁷ Sur la chronologie des réformes et des manifestations, voir notamment CHARLIER J.-E., « 1995 : fusions dans le secondaire et le supérieur. Vers une restructuration de l'enseignement de la Communauté française », dans *L'année sociale 95*, Bruxelles, ULB, 1996, pp. 50-69 et CHARLIER J.-E., « 1996 : l'intransigeance de l'exécutif communautaire et la déroute des mouvements sociaux », dans *L'année sociale 96*, Bruxelles, ULB, 1997, pp. 99-128. Citons deux mémoires universitaires sur cette crise de 1995-1996 et ses conséquences : POLET F., *L'enseignement secondaire en Communauté française de Belgique : sa crise, les réactions des acteurs concernés*, UCL, Sciences politiques et sociales, 1997 et LAMBRECHTS T., *Limites et enjeux de l'action collective dans l'enseignement. Bilan rétrospectif des grèves enseignantes de 1996 en Belgique francophone. Comment s'articulent différentes logiques de l'action collective dans un même conflit ?*, ULB, Sciences politiques, 2006. Sur la contestation des étudiants de l'enseignement supérieur, voir MARON F., « Le mouvement étudiant », dans *Courriers hebdomadaires du CRISP*, n° 1510-1511, Bruxelles, 1996.

⁸ Sur les acteurs – au sens large – du monde de l'enseignement à l'époque, voir BLAISE P., « Radioscopie des acteurs de la décision politique en matière d'enseignement », dans GROOTAERS D. (dir.), *op. cit.*, pp. 469-569.

⁹ *Régions Soir*, 5 mars 1996 ; *JT Dernière*, 12 mars 1996 ; *JT Dernière*, 13 mars 1996.

¹⁰ « On n'est pas bien chez Laurette », proclame le panneau d'un manifestant (*La Libre Belgique*, 26 octobre 1995).

¹¹ *La Libre Belgique*, 28 septembre 1995.

¹² *Régions Soir*, JT de 19h30 et JT Dernière du 23 octobre 1995.

¹³ Banderole de la CGSP enseignement : « 55 % du patrimoine appartiennent à 10 % des contribuables !... Imposer la justice fiscale. Refinancer les communautés et les régions » (*La Meuse*, 10 octobre 1995).

¹⁴ Panneau de la CGSP enseignement : « Quand Onkelinx-Grafé licencient des enseignants, c'est Dehaene-Di Rupo qui indemnisent des chômeurs... » (*Le Soir*, 10 octobre 1995).

¹⁵ Anne QUINET (1949-1999) a d'abord travaillé pour les radios de la RTBF (1980-1988) avant de pratiquer le reportage télévisé avec *C'est à voir* puis, dès sa création en 1993, *L'Hebdo*. Elle est ensuite devenue une spécialiste des questions d'immigration et de la thématique des réfugiés (Dépêche nécrologique Belga, publiée dans *Le Soir*, 9 août 1999).

¹⁶ Sur les documentaires en milieu professionnel, voir ZÉAU C., « Faire, dire et voir : présences du travail dans le cinéma documentaire », dans GÉHIN J.-P., STEVENS H. (dir.), *Images du travail, travail des images*, Rennes, PUR, 2012, pp. 131-142.

¹⁷ Tous les journaux du corpus ainsi que les reportages de la RTBF ont montré des scènes d'une grande violence contre des manifestants visiblement pacifiques.

¹⁸ Au lendemain des événements, Éric Boever, qui couvrait la manifestation, a évoqué cette réalité dans son commentaire et certaines images ont montré des manifestants le visage masqué par un foulard (JT 19h30 et JT Dernière, 3 avril 1996). Né en 1961, Éric Boever a commencé sa carrière à Radio 21 avant d'intégrer, en 1991, la rédaction régionale bruxelloise de la RTBF puis, en 2001, celle du JT. Il présente aujourd'hui le *12 minutes* (http://www.rtbef.be/tv/animateurs/detail_eric-boever?id=7957667).

¹⁹ Sous la photo Isopress, presque partout reproduite, d'une enseignante matraquée, la légende est claire : « Provoqués par quelques extrémistes du PTB, les policiers de Bruxelles ont chargé sur tout ce qui bougeait, mardi à Bruxelles. À l'inverse des gendarmes, qui ont conservé leur calme » (*Le Soir*, 3 avril 1996).

²⁰ Né en 1948, Jean-François Bastin a collaboré durant vingt-huit ans avec la RTBF et réalisé de nombreux documentaires dont les plus connus ont pour objet le Congo et le Président Mitterrand (*Le pouvoir du temps – Le temps du pouvoir*, avec Hugues Le Paige). Il fait aujourd'hui partie de l'équipe d'Eklektik Productions, une société qui soutient les jeunes réalisateurs bruxellois (<http://www.eklektik.be/page/Ralisateurs/36/Jean-FrancoisBastin.html>).

²¹ Sur les liens entre presse et opinion publique, les références abondent. On citera MERCIER A. (dir.), *Médias et opinion publique* (Les Essentiels d'Hermès), Paris, CNRS, 2012 ; GOETSCHÉL P., JOST F., TSIKOUNAS M. (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010 ; LAZAR J., *L'opinion publique*, Paris, Sirey, 1995 ; LABORIE P., « De l'opinion publique à l'imaginaire social », dans *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n° 18, Paris, avril-juin 1988, pp. 101-117.

²² Né à Namur en 1965, Christophe Deborsu a suivi des études de droit à la KUL avant d'étudier la communication à l'UCL. Il fait alors ses débuts à la RTBF.

²³ Rencontre avec la famille Stas qui dit soutenir le mouvement mais pas ses modes d'expression et s'inquiète pour la formation de ses deux adolescents. Deborsu insiste particulièrement sur le témoignage d'Éric, élève de 6^e ébénisterie, qui voit ses rêves d'enseignement supérieur s'évanouir. Implicitement, les grèves enseignantes sont accusées de mettre à mal la promotion sociale et l'avenir des plus faibles (JT Dernière, 12 mars 1996).

²⁴ Guy DALOZE (1940-2007) a intégré le service politique de *La Libre Belgique* en 1966. Il l'a dirigé durant plus de deux décennies avant de devenir directeur-adjoint du journal (*La Libre Belgique*, 13 février 2007).

²⁵ Voir notamment, dans *Régions Soir* et le *JT* de 19h30 (12 mars 1996), la rencontre tendue entre des professeurs de l'Athénée de Mons et un vérificateur et, dans *Régions Soir* (29 avril 1996), le face-à-face entre le directeur du Collège Saint-Michel de Gosselies et un inspecteur venu vérifier le respect des programmes.

²⁶ « Laurette : dame de fer », titre *La Meuse* (14 février 1996) au-dessus d'une photo présentant la ministre en gros plan, dans une attitude de fermeté, alors qu'elle est visiblement en discussion avec des manifestants.

²⁷ Né en 1952, diplômé en langues germaniques (UCL), Alain Gerlache a d'abord enseigné avant de devenir journaliste politique. Il a présenté les journaux parlés et télévisés de la RTBF puis des émissions de débats et d'interviews (*Mise au Point*, *À bout portant*). Conseiller du Premier ministre libéral flamand Guy Verhofstadt (1999-2003), directeur à la RTBF (2003-2007), il devient ensuite secrétaire général de la communauté des télévisions francophones et spécialiste des nouvelles technologies, auxquelles il consacre toujours un blog et, à la RTBF, des émissions en radio et télévision (http://www.rtbf.be/tv/animateurs/detail_alain-gerlache?id=7957676).

²⁸ « On ne solde pas l'avenir du pays », disent de jeunes adolescents (*Le Soir Illustré*, 1^{er} mai 1996).

²⁹ Sous une photo Belga d'élèves hilares dévalant les rues en courant, *La Libre Belgique* commente : « Deux tiers de jeunes pour un tiers d'enseignants dans les rues de Bruxelles vendredi » (4 et 5 mai 1996).

³⁰ Sur ce thème, voir RAGON M., *Le dessin d'humour*, Paris, Seuil, 1992 [1^{re} éd. : 1960] ; DELPORTE C., MILLIOT V., NEVEU E., « Présentation », dans *Mots. Les langages du politique*, n° 48 (Caricatures politiques), Paris, ENS éditions, septembre 1996, pp. 7-14. Voir aussi les deux articles méthodologiques parus dans COURTOIS L., PIROTTE J. (dir.), *Images de la Wallonie dans le dessin de presse (1910-1961)*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne Pierre-Marie et Jean-François Humblet, 1993 ; VAN YPERSELE L., « La caricature et l'historien », pp. 113-117 et PIROTTE J., « Analyser le dessin de presse. Un parcours méthodologique », pp. 119-136.

³¹ Né au Congo en 1958, diplômé de La Cambre puis de l'Université de Liège (Sciences de l'environnement), Pierre Kroll est dessinateur indépendant depuis le milieu des années 1980. Ses dessins sont publiés dans de nombreux journaux et magazines et il est en outre, au moment des faits, le dessinateur attitré du débat télévisé hebdomadaire de la RTBF, *L'écran témoin*. En 1996, il fournit également un dessin quotidien au dernier journal télévisé de la chaîne publique (<http://www.kroll.be/index.php?option=moi>).

³² Née en 1953 et formée à Saint-Luc Liège, Cécile Bertrand a d'abord illustré des livres pour enfants avant de se lancer dans le dessin de presse. Elle est entrée au *Vif/L'Express* en janvier 1990. Elle est, depuis 2005, la principale dessinatrice de *La Libre Belgique* (<http://www.cecilebertrand.be/start.php?rub=2>).

³³ Né en 1971 au sein d'un couple franco-britannique, Nicolas Vadot arrive à Bruxelles à l'âge de dix-sept ans et entame sa carrière de dessinateur de presse au *Vif/L'Express* en décembre 1993. Il y est toujours actif et collabore en outre à *L'Écho* depuis 2008. Il est également créateur de bandes dessinées et chroniqueur radio (<http://www.nicolasvadot.com/fr/biographie.html>).

³⁴ Sur la représentation, souvent dure, des syndicats et des leaders syndicaux en caricature, voir GEORGI F., « Pistes : héros ou caricatures ? Des syndicalistes de papier », dans *Sociétés & Représentations*, n° 10 (Le rire au corps. Grotesque et caricature), Paris, Sorbonne, 2000/2, pp. 303-307.

³⁵ Né en 1967, diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles (Communication visuelle et illustration), Vince travaille ou a travaillé pour plusieurs journaux et magazines (*Soir Illustré / Soir Magazine*, *La Libre Belgique*, *L'Écho*) mais aussi pour des associations comme Amnesty International ou WWF (<http://www.vince-cartoon.be/Public/> et profil LinkedIn).

³⁶ <http://www.lagalerie.be/anne-catherine/index.htm>; <http://salmigondis-etc.over-blog.com/>.

³⁷ *Le Soir*, 6 septembre 2003, p. 31.

³⁸ Une enseignante apprend à sa classe comment confectionner une effigie de Laurette Onkelinx (*Le Soir*, 26 février 1996).

³⁹ Un automobiliste, qui avait osé se plaindre d'un blocage de la circulation, doit faire amende honorable face à l'agressivité des manifestants (*Le Soir*, 29 février 1996).

⁴⁰ Au lendemain du 1^{er} mai, une femme peine à réveiller son mari enseignant : « Debout !... C'est fini la Fête du Travail, n'oublie pas qu'il faut que tu fasses la grève aujourd'hui » (*Le Soir*, 2 mai 1996).

Représentations mobilisatrices et stratégies visuelles pour convaincre et fédérer dans les productions vidéo de la Tunisie en révolution

Ulrike Lune Riboni

L'image joue depuis longtemps un rôle central dans la construction historique des événements¹ – conflits, catastrophes ou révolutions. Depuis quelques années, son rôle dans l'avènement même des événements tels que les mobilisations sociales se révèle par ailleurs prépondérant. La Tunisie, marquée par des années de dictature tant politique que médiatique, voit ainsi l'image investie de tous les pouvoirs, en particulier depuis le traumatisme de la mobilisation étouffée dans le bassin minier de Gafsa. En 2008, six mois de protestation massive pour la création d'emplois dans la région avaient ainsi abouti à des centaines d'emprisonnements et au moins trois morts dans le silence le plus total, sans que la nouvelle ne parvienne ne serait-ce qu'aux villes voisines. Alors peu développé, internet n'avait pas permis de produire un écho suffisant à contrer l'omerta médiatique et certains Tunisiens n'eurent connaissance des événements que deux ans plus tard. Beaucoup ont alors acquis la conviction que la mobilisation avait échoué faute d'images, que l'absence d'images était susceptible d'empêcher qu'un événement tel qu'une mobilisation n'advienne et de remettre en cause l'existence même de ce qui avait eu lieu. Ainsi, la révolution initiée en 2011 a-t-elle été l'occasion d'une production considérable d'images, destinées à être tout autant des « armes pour le présent, [que] de [s] forces pour l'avenir² ». Le présent article se focalise sur les productions vidéos qui ont précédé, accompagné et prolongent aujourd'hui l'élan contestataire et tente de définir les usages potentiels de l'image à des fins de mobilisation.

Il est tout d'abord nécessaire de s'arrêter un instant sur l'expression *journalisme citoyen* largement employée pour désigner les usages de la vidéo dans les soulèvements qui ont agité le monde arabe depuis 2011. L'expression omet de fait une part importante des pratiques et des enjeux liés à ces usages en les cantonnant dans le champ du journalisme, tout citoyen, amateur ou *bottom up* qu'il soit. En effet, si un grand nombre de ces productions est destiné à produire de l'information, en vue précisément d'entraver les tentatives d'étouffement de la part des régimes, cette dénomination s'avère insatisfaisante pour saisir la complexité de l'investissement des auteurs et la diversité des formes adoptées. Par ailleurs, même lorsqu'il s'agit de produire de l'information, celle-ci s'avère rarement dénuée de subjectivité et de revendication. Il est ainsi nécessaire de s'attacher à la compréhension des enjeux qui sous-tendent ces pratiques dont l'existence n'est pas assujettie au système médiatique. Pour ce faire nous avons constitué un corpus de plusieurs centaines de vidéos recueillies entre décembre 2010 et décembre 2014 sur Youtube et Facebook principalement. À partir de ce corpus et d'entretiens réalisés sur place avec des filmeurs anonymes et des militants, il nous a été possible d'observer des récurrences dans les formes, les intentions déclarées et les pratiques de diffusion susceptible de nous renseigner sur la variété des usages.

On pourra ainsi distinguer les *filmeurs*, les *filmeurs-diffuseurs*, les *relayeurs*, et les *agrégateurs*. Les premiers filment sans mettre en ligne, dans un geste « patrimonial » destiné à constituer des traces, pour soi-même et ses proches. Le partage n'est cependant pas exclu puisque beaucoup montrent aux proches ce qu'ils ont filmé depuis l'écran du téléphone. Les *filmeurs-diffuseurs* filment et mettent en ligne, avec ou sans régularité et avec ou sans sélection. Les *relayeurs* peuvent être eux-mêmes des *filmeurs-diffuseurs* tout en relayant les productions d'autres utilisateurs. Ils peuvent également n'avoir qu'une activité en ligne et se contenter de relayer les vidéos de leurs contacts sur le propre page Facebook ou sur Youtube selon leurs possibilités. Leur activité est irrégulière et peu stratégique. Ce sont ceux qui ne participent pas (parfois pas encore) aux manifestations, par exemple pour des raisons de distance : Tunisiens résidants à l'étranger, habitants de Tunis dans les premières semaines où les mobilisations n'avaient pas encore atteint la capitale. Enfin, les *agrégateurs* réunissent des quantités importantes de vidéos sur leur page personnelle ou sur des blogs dédiés, avec régularité (et dévouement). Ils se contentent d'ailleurs rarement d'agréger uniquement des contenus vidéo et travaillent parfois à plusieurs. Ils se revendiquent par ailleurs volontiers du journalisme citoyen comme le collectif *Nawaat* qui évoluera en véritable média indépendant ou encore *Zarzis TV*, page Facebook et par la suite chaîne Youtube créée par trois jeunes originaire de Zarzis au sud de la Tunisie.

Il importe également de distinguer les productions montées ou mises en scènes des simples enregistrements en plan séquence. Les premières ont fait l'objet d'une intervention technique et d'une sélection, les seconds se résument à des saisissements du moment. La très grande majorité des vidéos produites durant la révolution tunisienne appartiennent à cette seconde catégorie³. Nous nous intéresserons donc tout d'abord à ces dernières en tentant d'en révéler les récurrences et d'en extraire les représentations susceptibles d'être mobilisatrices. Par ailleurs, si ces productions participent de la mobilisation et la soutiennent, certaines y sont expressément destinées. Il s'agit pour les militants de « passer un message et de dessiner des arguments pour la mobilisation⁴ ». Nous nous pencherons ainsi sur plusieurs exemples de productions montées ou mises en scène et produites dans le but de mobiliser.

« Anonymes » et plans-séquences

Sans qu'il soit possible d'établir des chiffres précis, la production de vidéos entre décembre 2010 et février 2011 se compte en dizaines de milliers. Il s'agit pour leur très grande majorité de prises de vues « dans l'action », depuis l'intérieur des cortèges, les premières lignes des affrontements avec les forces de l'ordre, les lieux de refuge – cages d'escaliers ou angles de rues. Ce sont également des prises de vues depuis des lieux d'habitation, fenêtres ou toits. Enfin, pour les rares prises de vues en intérieur, elles concernent des témoignages de mères de martyrs ou de blessés, filmés chez elles, ou bien sont réalisées depuis les couloirs et chambres des hôpitaux recevant les blessés des affrontements.

Il est tout aussi difficile d'évaluer la part de vidéos mises en ligne par rapport à celles produites. Dans les régions intérieures de Tunisie qui ont hébergé les mobilisations des premières semaines, l'accès à internet est encore limité. Par ailleurs, la plupart des sites de partage de vidéos sont alors censurés. Il est probable que les vidéos disponibles sur Youtube dès les premières semaines aient été relayées par des Tunisiens ayant un accès plus aisé à internet (depuis Tunis ou l'étranger). Les productions disponibles sur Facebook se comptent cependant en milliers.

Si filmer s'avère un acte aux multiples significations, la mise en ligne exprime une intention certaine de partage. Il est d'ailleurs possible d'observer cette intention dès l'enregistrement dans les interventions verbales des filmeurs. En arabe ou en anglais, elles sont destinées aux « adversaires » – le pouvoir, avec des adresses directes à Ben Ali ou à la police par exemple – ou aux possibles « alliés » – concitoyens et observateurs occidentaux. La mise en ligne s'avère également souvent guidée par des nécessités de partage social, dans le cadre familial, amical, ou plus largement national. Ces productions qui ne sont pas nécessairement destinées à soutenir la mobilisation sont cependant susceptibles de mobiliser sur deux registres en particuliers, celui de l'indignation et celui de l'encouragement.

Indigner, révolter

Pour la population tunisienne, l'indignation s'appuie sur un sentiment partagé d'indignité. Pendant les vingt-trois années de dictature, chacun a en effet un jour fait l'expérience de l'humiliation, par la négation de ses droits fondamentaux, la dégradation de ses conditions d'existence ou simplement en éprouvant le mépris d'une famille régnante ne se cachant pas pour voler les richesses du pays. Comme le décrit Sadri Khiari⁵, les racines de la colère tunisienne sont à chercher dans l'amoralité du régime Ben Ali et dans sa capacité à contraindre « [...] chaque Tunisien a [en] être d'une certaine manière complice », conduisant à des formes « d'auto-dévalorisation collective et individuelle ». Plus qu'un sentiment de peur, « le système de répression et de surveillance développé sous Ben Ali [aurait] ainsi produit un sentiment d'indignité ». En ce sens, le mouvement tunisien, sans doute comme le mouvement égyptien dont les caractéristiques sont proches, est en partie une tentative de reconquête de cette dignité perdue. La plupart des Tunisiens se réfèrent d'ailleurs à la révolution comme la « révolution de la dignité » (et non celle, médiatique, du « jasmin »). La centralité de cette revendication de dignité inscrit ainsi la révolution tunisienne dans le paradigme proposé par Axel Honneth⁶ d'une « lutte pour la reconnaissance ». Ce point de départ s'avère important pour comprendre l'usage de la vidéo, en effet, comme le décrit Axel Honneth, un « processus pratique au cours duquel des expériences individuelles de mépris sont interprétées comme des expériences typiques d'un groupe tout entier » s'avère nécessaire à l'émergence d'un mouvement social. La production de vidéos et leur diffusion sont susceptibles de participer à ce processus en permettant le partage d'expériences.

Le recueil de témoignages d'expérience de l'indignité occupe ainsi une place importante. Il s'agit des vidéos réalisées dans les cortèges où les filmeurs sollicitent directement cette parole par des questions plus ou moins préparées. Certaines sont également réalisées dans des habitations. Ce sont aussi des prises de parole spontanées où le filmeur est pris à partie, intimé parfois de filmer. Parmi les témoignages, deux registres se chevauchent. Un premier registre est constitué de récits de vie où hommes et femmes se racontent face caméra, dans une parole qui dit l'exaspération et la souffrance du quotidien. Les témoins s'adressent directement au futur spectateur, parfois au président lui-même. Parmi ces récits, certains témoignent également d'expériences de torture. Un deuxième registre est constitué des récits d'expériences présentes, post-manifestation, où des blessés attestent de l'usage de balles réelles par la police, des mères décrivent la mort de leur fils, des manifestants racontent la violence de la charge (fig. 1).

Figure 1. *Captures d'écran d'une vidéo réalisée dans un hôpital. Tunisie, 2011.*
(sous-titrée par un internaute).

L'indignation est également sollicitée par les vidéos montrant directement la violence du régime en action. Les 8 et 9 janvier 2011 marquent en ce sens un tournant émotionnel dans la mobilisation. À Kasserine, Thala et Regueb, trois villes du centre-ouest, les forces de l'ordre ouvrent le feu et tuent entre vingt-cinq et cinquante manifestants en deux jours. Les vidéos des blessés se répandent alors sur les pages Facebook puis sur Youtube. Une vidéo en particulier fait le tour des réseaux, un plan-séquence d'environ trois minutes filmé à l'intérieur de l'hôpital de Kasserine entre le 8 et le 9 janvier, alors que les blessés affluent. Nous avons pu retrouver neuf mises en ligne de la même vidéo, et bien qu'elle ait été semble-t-il initialement mise en ligne sur Facebook, cette première version reste inaccessible aujourd'hui⁷. Dans ce type de vidéos montrant des blessés et des morts, la caméra se fait « chirurgicale ». Le registre de la preuve impose de « documenter » les visages et les plaies. Ainsi, les morts dont le visage a été couvert sont découverts devant l'appareil de prise de vues et les plaies sont filmées en très gros plan. Cette accumulation de « preuves » a un double but : au présent pour mobiliser des compatriotes encore incrédules et éventuellement des soutiens internationaux, au futur pour constituer un « dossier à charge » contre les coupables et assurer une mémoire des victimes.

Encourager

La force du collectif

De nombreuses vidéos font état de cortèges de manifestants impressionnants par leur ampleur. Ce sont généralement des prises de vues en plongée depuis des piédestaux, des fenêtres, des balcons ou des toits. Même depuis l'intérieur des cortèges, les filmeurs lèvent le bras pour saisir la foule. Comme en témoigne un Tunisien interrogé, « le souci esthétique était quasi-absent, il était totalement absent chez ceux qui se souciaient de l'information, pour moi c'était juste question de choisir tel point de prise [angle de prise de vues] pour montrer les manifestants en grand nombre⁸ ». Montrer les manifestants en grand nombre est un moyen de contrer le discours médiatique du pouvoir qui minimise la mobilisation, mais c'est également une représentation au service de la mobilisation elle-même. En effet, la foule réunie, les corps serrés les uns contre les autres, la marche du cortège, mais aussi les slogans et les chants repris en chœur tendent à transmettre une image de l'unité, de la cohésion, du peuple enfin. Au sortir de ces vingt-trois années de dictature, « le peuple » est en effet désincarné. C'est en l'invoquant, au moyen de slogans, mais aussi d'images, qu'il a pour ainsi dire repris « corps ». Comme Judith Butler⁹ le dit de l'expression « nous, le peuple » qui introduit la Constitution américaine, le slogan des révolutions « le peuple veut¹⁰ », maintes fois répété à l'unisson, a en quelque sorte fait exister ce peuple en le nommant. De même, on peut y déceler une croyance en la fonction performative de l'image du peuple, une croyance dans sa capacité à le *révéler*, à le rendre visible, tangible. Ainsi les vidéos de cortèges et de groupes chantant ou scandant, sont-elles innombrables. Et comme le drapeau tunisien brandi dans les cortèges signifie « nous sommes la Tunisie », l'image partagée des citoyens assemblés affirme « nous sommes le peuple ».

Les courageux

Les expressions de courage individuel sont également susceptibles de participer à mobiliser. Les filmeurs s'attachent ainsi souvent à des personnes isolées (fig. 2) qui démontrent, dans leurs paroles ou leur attitude, avoir surmonté la peur. Ce peuvent être de simples prises de paroles face à la foule, comme cette femme qui, montée sur un muret, accuse frontalement les responsables des misères endurées¹¹ ; ou des explosions de colère ou de joie comme cet homme qui tente d'éprouver la liberté acquise après le départ de Ben Ali, en criant sa joie, seul, sur l'Avenue Bourguiba¹². Ces vidéos sont souvent liées au mot « courage », présent dans les titres, les descriptifs et jusque dans la bande-son, comme ici où une femme répète hors-champ « Qu'il est courageux, mon dieu qu'il est courageux ! » (en français).

Les individus incarnant le courage ne semblent donc pas uniquement des figures chères au *storytelling* journalistique, mais également aux acteurs de la mobilisation. Ce type d'image est en effet une constante, des mobilisations iraniennes de 2009 à la place Taksim en 2013 où des anonymes ont été élevés au rang d'icônes, non plus uniquement du fait de médias en mal de héros, mais semble-t-il de la main même des participants. Les processus d'« icônisation » sont cependant complexes et rarement le fait d'un unique auteur¹³ – encore moins du producteur initial de l'image. Ils requièrent la fixité de l'image – comme l'homme affrontant les chars place Tiananmen dont on a oublié la vidéo au profit de la photographie –, ils concernent principalement les figures tragiques (les morts notamment) et ne se satisfont pas de l'anonymat. Enfin, ce sont des processus lents et il n'est sans doute pas possible de connaître aujourd'hui les images et les visages qui s'imposeront. Ainsi, du soulèvement iranien il reste le visage d'une jeune fille, Neda, fauchée par une balle dans un cortège, et la « photographie » de ce visage est une capture d'écran d'une vidéo.

L'homme de l'avenue Bourguiba, ni martyr ni image fixe – une capture d'écran s'avèrerait inexploitable – n'est probablement pas devenu une icône malgré les dizaines de milliers de visualisations. Pas plus qu'un autre homme, filmé en Égypte en 2011 alors qu'il s'opposait immobile au canon à eau d'un fourgon policier (fig. 3). La scène a été vue plus de trois millions de fois sur Youtube et l'une des versions de la vidéo fait explicitement référence à l'icône de Tiananmen dans le titre¹⁴. Cependant, sans certitude sur l'origine des visualisations et du titre, il s'avère difficile d'en tirer des conclusions. Le nom du protagoniste reste inconnu (ce qui n'est pas le cas de l'homme de l'avenue Bourguiba) et aucune image fixe n'a scellé son destin. Il est un anonyme parmi d'autres dont le courage, s'il n'est pas « iconique », a pu être symbolique.

Figure 3. Capture d'écran de la vidéo sur Youtube de l'homme face au canon à eau. Égypte, 2011.

Il s'avère donc difficile de saisir les motivations qui conduisent à filmer une personne isolée, mais elle est sans doute une figure chère à des manifestants qu'aucun leader n'a guidés dans la rue et dont le dépassement de la peur dépend de la croyance en une force collective, incarnée autant par la multitude que par le singulier.

Il est probable que ces mêmes motivations conduisent certains filmeurs à s'inscrire eux-mêmes dans l'image. En effet, s'il est un geste rare, retourner la caméra sur soi et révéler son visage s'apparente à une déclaration de foi (fig. 4). C'est une façon de signer la prise de vues qui sera par la suite diffusée anonymement et d'affirmer que la peur n'est plus assez forte pour contraindre à la dissimulation : « Je laisse mon visage dans le but d'adresser le message : nous nous confrontons à visage découvert, plus de peur, et un défi direct¹⁵ ». Ainsi, si le *selfie* est « un portrait de soi dans le monde¹⁶ » – et dans le temps – dont la fonction première est la conversation¹⁷, le geste de retourner la caméra sur soi quelques secondes dans le contexte tunisien est aussi un message en soi.

Figure 4. Captures d'écran de vidéos dans lesquelles les filmeurs retournent la caméra sur leur visage. Tunisie, 2011.

Le système est faillible

Le dépassement de la peur est également rendu possible par la prise de conscience que le système est faillible. Là encore, l'image participe de cette prise de conscience en rendant ces « failles » visibles. Ainsi, la vidéo d'un fourgon de police en train de brûler¹⁸ s'est révélée chargée d'une grande puissance symbolique. Pour tout tunisien habitué à l'apparente omnipotence et à l'impunité du pouvoir répressif, cette image du pouvoir en proie aux flammes est en effet une « première fois¹⁹ ». Un autre attribut de la force répressive, le casque d'un policier arraché par des manifestants, fera lui aussi l'objet d'une image virale, révélant une nouvelle fois que la répression pouvait être désarmée et affrontée.

Aujourd'hui encore, certaines images susceptibles de contredire le caractère immuable des institutions ont la faveur des internautes. Ainsi, en février 2014, la vidéo d'une mosquée diffusant par erreur un morceau de musique populaire à la place de l'appel à la prière recueillait quelque 70 000 visualisations²⁰. L'ironie de la situation est que le morceau en question, « Houmani » interprété par les rappeurs Hamzaoui Med Amine

et Kafon, remporta un immense succès en 2013, dû entre autre à son évocation des quartiers populaires de Tunis délaissés par les pouvoirs publics. Comme le fourgon en proie aux flammes révélait les faiblesses de la force répressive, l'intrusion soudaine d'une parole profane – et contestataire – dans le cycle ininterrompu de l'appel à la prière dont la constance indéfectible rythme la vie des pays musulmans, constitue un évènement susceptible de révéler que les institutions, quelles qu'elles soient, ne sont plus intouchables. L'enregistrement et le partage sont à l'origine de cette consécration de l'incident en évènement, en permettant la multiplication des spectateurs et des témoins.

« Message », montages et mises en scène

L'évènement pour l'image

Le « faire évènement » par l'image est parfois également une démarche stratégique. Ainsi, des actions réunissant peu de participants ou se trouvant rapidement dispersées peuvent-elles acquérir un poids symbolique renouvelé par leur diffusion en ligne. Conscients des possibilités offertes par l'image et les réseaux, de nombreux activistes interviennent désormais dans l'espace de la rue sans l'investir, avec des actions dont la visibilité n'est plus assurée sur le moment mais *a posteriori*. Les *flashmob* ou mobilisations éclair, surgissement rapide et temporaire dans l'espace public, sont ainsi destinées à être documentées. Ces actions ont l'avantage de réduire la prise de risque physique tout en marquant durablement les esprits par leur soudaineté.

En Tunisie, plusieurs actions de type *flashmob* ont été menées en 2010. La première dont il existe des traces filmées est réalisée à Tunis le 28 décembre 2010²¹ par des activistes tunisois pour exprimer leur soutien aux contestations qui agitent les villes de l'intérieur et en particulier Sidi Bouzid, où Mohammed Bouazizi vient de s'immoler (fig. 5). Une petite dizaine de personnes se réunit ainsi à un arrêt de tramway et se déplace lentement sur les voies en se couvrant la bouche d'une main pour symboliser la censure. Ils restent ainsi jusqu'à l'arrivée d'un tramway dont ils entravent le passage pendant quelques secondes et se dispersent peu après en applaudissant. L'action ne dure que deux minutes et est intégralement filmée. Un carton introduit la vidéo avec les premiers accords du morceau de Lenny Kravitz, « American Woman ». On peut y lire : « *Flashmob* mardi 28/12/2010 16h beb l'assal tunis ville en solidarité avec sidi bouzid. » Il est donc explicitement revendiqué qu'il s'agit d'une *flashmob* et sa fonction est également spécifiée. Lieu, date et heure finissent d'inscrire l'action dans un contexte précis. Enfin, la vidéo est signée : « by rezgui aymen » défile au bas de l'écran pendant les premières secondes. Comme c'est le cas ici, les *flashmob* filmées sont la forme privilégiée des actions de solidarité ou « de soutien ». La vidéo s'apparente alors à la fois à une lettre à destination de ceux qui se mobilisent pour les encourager, et à une sorte de pétition destinée aux adversaires, pouvoir exécutif et répressif, pour signifier que « nous » souscrivons à cette lutte. La vidéo est alors l'enveloppe sans laquelle la missive ne pourrait être envoyée. Un des participants affirmera ainsi : « la vidéo est le support qui offrira un sens à la *flashmob*²². »

Figure 5. Captures d'écran de la vidéo de la *flashmob*. Tunisie, 2010.

D'autres vidéos montrant des actions qui ne se revendiquent pas nécessairement de la forme *flashmob* mais se définissent « en soutien » à une cause sont également comparables. La formule « en soutien » est ainsi présente dans le titre et/ou la description qui accompagne(nt) la vidéo en ligne, et l'action filmée est caractérisée par le petit nombre de participants et par la position centrale du filmeur. Ainsi, dans une autre vidéo²³ « en soutien » à Sidi Bouzid, le filmeur est placé au centre d'un groupe d'hommes qui chantent des slogans. C'est donc à lui, et par extension aux futurs spectateurs, que sont adressés les chants, et l'action semble donc bien pensée pour la caméra plus que pour la rue.

Les expressions de soutien peuvent également prendre la forme de « campagnes » où l'engagement physique dans la rue finit par être exclu et où la vidéo s'avère le principal outil de communication. C'est le cas des campagnes de soutien aux jeunes emprisonnés après le 14 janvier 2011, principalement des rappeurs, et plus tard des blogueurs. Les campagnes de soutien usent de tous les outils disponibles : outils graphiques tels que portraits ou photographies du détenu avec les mots « *free* » ou « *sayeb* »²⁴ suivi de son prénom, chansons et en particulier morceaux de rap réalisés spontanément par les proches, représentations visuelles temporaires dans l'espace public telles que graffiti et banderoles, photographiées et mises en ligne, et bien sûr vidéos. Les vidéos saisissent des témoignages de la famille, des prises de position individuelles – dont la forme privilégiée est le « face caméra », souvent au moyen d'une webcam – ou collectives dans des mises en scène de plus en plus maîtrisées et fictionnalisées. Parmi les campagnes les plus importantes, signalons celle qui s'est organisée en soutien aux rappeurs Klay BBJ et Weld El 15, arrêtés ensemble lors d'un concert et successivement emprisonnés l'un après l'autre en 2013 à cause d'une chanson jugée outrageuse, « *Boulucia cleb* », « Les flics sont des chiens » (fig. 6). Cette campagne de soutien donne lieu à de nombreuses productions graphiques et musicales et à une série de huit vidéos mises en ligne entre le 10 et le 16 octobre 2013. Dans chacun des sept premiers clips d'1 minute 30 précise, des personnalités plus ou moins connues – acteurs, journalistes, avocats, musiciens, et militants – prennent position pour la libération de Klay BBJ et des autres jeunes emprisonnés. La mise en scène introductive voit chacun d'eux prononcer les mots « *sayeb Klay* »²⁵ dans un souffle, comme les derniers mots avant l'étouffement, parfois avec tristesse, le plus souvent avec rage, le corps se détachant à peine d'un noir profond. La musique inquiétante qui accompagne ces « derniers » mots est ensuite remplacée par une mélodie au piano et chacun exprime son soutien avec ses propres mots. La vidéo se clôt par un carton avec le

nom des participants et leur statut, professionnel ou politique. Dans ces génériques, on peut remarquer que « militant » ne semble pas être un statut en soi puisqu'il est chaque fois associé à un autre qualificatif : « militant autonome », « comédien-militant » ou « militant-poète ». Plus loin, l'un se définira comme « cyberactiviste », l'autre comme « hacktiviste » – aucun comme « blogueur » – semblant rappeler ainsi que les profils des usagers militants d'internet ne peuvent être résumés par un unique vocable. La huitième vidéo, conservant les mêmes principes de mise en scène, voit le jeune avocat de Klay BBJ lire une lettre que ce dernier aurait écrit depuis la prison où il est alors enfermé.

Figure 6. Captures d'écran de vidéos de la campagne pour la libération de Klay BBJ. Tunisie, 2013.

Le contraste avec les premières productions des militants tunisois est saisissant : aux tâtonnements initiaux succèdent une production professionnelle (« No Pasaran Production », société de production basée à Tunis), une image de grande qualité et une mise en scène parfaitement maîtrisée. Bien qu'ils n'aient sans doute pas été pensés pour la télévision, les huit clips paraissent tout à fait à même d'y être diffusés, confirmant qu'un « souci esthétique s'immisça après le 14 janvier, lorsque les enjeux politiques se sont complexifiés et qu'il s'est agi de présenter un contenu militant, autonome et indépendant dans une jungle de contenus appuyés par des machines d'argent²⁶ ». La concurrence visuelle aurait donc imposé aux militants d'adapter leurs pratiques et de prendre en compte la question esthétique.

Cependant, malgré le contraste avec les productions précédentes, ces vidéos évoquent une autre campagne menée en 2010 par deux « militants autonomes », Slim Amamou et Azyz Amami – par ailleurs présents dans les clips précédemment évoqués – destinée à soutenir la création de blogs citoyens : « *7ell blog* », « ouvre un blog » (fig. 7). Dans les deux vidéos qu'ils avaient alors réalisées, ils apparaissaient émergeant de l'obscurité à la lueur d'une allumette qui, utilisée ensuite pour brûler ce qui devait être un journal, illustre le slogan « journaliste, brûle ton journal et ouvre un blog ».

Figure 7. Captures d'écran des deux vidéos pour la campagne « *7ell blog* ». Tunisie, 2010.

À plusieurs années d'intervalle, la persistance de cette représentation de l'obscurité de laquelle se détachent les corps engagés s'affirme comme une métaphore. Par ailleurs, le dispositif « face caméra » caractéristique de ces vidéos est similaire au dispositif des vidéos de témoignage : le locuteur s'adresse à un récepteur imaginé, parfois en le pointant du doigt, le prenant à partie et à témoin.

L'image pour l'événement

En mai 2010, peu avant la campagne « *7ell blog* », une dizaine de blogueurs s'étaient mobilisés pour organiser une manifestation contre la censure qui touchait de plus en plus de blogs et de sites de partage de photos et vidéos. La mobilisation avait été initiée en ligne avec la campagne « (Ammar) *Sayeb Sala7* », « (Ammar, personnage imaginaire qui incarne la censure) lâche-nous », qui consistait en une sorte de manifestation virtuelle où des Tunisiens se photographiaient avec des slogans contre la censure. La manifestation prévue le 22 mai et désignée sous le nom d'opération « *Nhar 3la zammār* », « Sale journée pour Ammar », se voulait donc être le prolongement dans la rue de cette mobilisation. Deux des organisateurs, Slim Amamou et Yassine Ayari²⁷, entreprennent alors de filmer les démarches légales pour obtenir l'autorisation de la manifestation. Ils réalisent trois vidéos entre le 14 et le 19 mai, comme une sorte de journal filmé où ils racontent au jour le jour l'évolution des démarches, témoignant de fait de l'absurdité des procédures administratives (fig. 8). Le 21 mai, la veille de la manifestation, les deux jeunes hommes qui n'ont pas réussi à obtenir l'autorisation officielle de la manifestation n'ont pas le temps d'annoncer son annulation, ils disparaissent pendant plusieurs heures. Dans la soirée, ils publient une nouvelle vidéo, différente des précédentes, où Slim apparaît seul dans un lieu indéfini plongé dans le noir, probablement en extérieur alors que l'appel à la prière résonne, la caméra à bout de bras, et annonce l'annulation de la manifestation. Malgré cette vidéo sous la contrainte et les pressions policières, ils récidivent quelques jours plus tard en publiant une nouvelle vidéo dans laquelle Slim raconte son arrestation.

Figure 8. Captures d'écran des trois premières vidéos de l'opération « *Nhar 3la zammār* ». Tunisie, 2010.

Les trois premières vidéos sont réalisées dans le parking du ministère de l'Intérieur, dans une voiture, dans un parc ou encore dans une chambre, et filmées à bout de bras. Chaque prise commence par un salut rituel aux spectateurs puis les deux hommes décrivent longuement en arabe tunisien les démarches entreprises en exposant des « preuves » à la caméra : documents officiels, preuves de dépôt à la poste ou cadran d'une montre pour attester de l'heure. La rigueur des descriptions de cette « aventure administrative »

interminable produit en soi un effet comique accentué par la dérision du ton et des expressions. Les adresses se font à un public imaginé où se mêlent les concitoyens auxquels ils se confient et qu'ils enjoignent de les rejoindre, et les mystérieux censeurs contre lesquels ils se battent. Ainsi, ils en appellent parfois directement à « Ammar », comme dans la deuxième vidéo où Yassine, s'adressant toujours à la caméra déclare : « Écoute Ammar... J'ai deux mots à te dire. Toi tu es au-dessus des lois, nous nous les respectons. Toi tu ne respectes pas les règles du jeu, nous nous sommes honnêtes. Tu... (et se tournant vers Slim) Est-ce que je peux dire un gros mot ? – Non. – Non... Mais tu as compris. » Chaque vidéo se conclut enfin par un carton rappelant la date de la manifestation. Elles sont mises en ligne par Slim Amamou sur Facebook et Vimeo avec un titre (« Organiser une manifestation en Tunisie ») et une description en français.

La construction en épisodes et la théâtralité – involontaire – de la disparition des deux hommes à la veille de la manifestation évoquent la forme narrative télévisuelle tout en se distinguant de fait de ce qui est le propre de la télévision tunisienne : sa diffusion, ses contenus conservateurs, son langage et jusqu'à sa langue. L'arabe tunisien, c'est-à-dire la langue du peuple en opposition à la langue du pouvoir et des administrations, est en effet exclu de l'espace médiatique. La pluralité de l'adresse, la visibilité du dispositif, l'inscription dans le réel (décors naturels, références temporelles), la quotidienneté (ils mangent un sandwich, fument...) et l'intimité (intérieurs) rapprochent ces productions des formes traditionnelles du *vidéo-blog* qui ont fait le succès de la plateforme Youtube²⁸. Cette forme s'avère nouvelle pour la Tunisie où, en cette année 2010, l'anonymat conditionne encore les échanges et où la censure est des plus virulentes.

L'année suivante en Égypte, où la répression n'est pas moins violente, une autre vidéo reprend la forme du *vidéo-blog* et son appareil de prise de vues de prédilection : la webcam. La jeune fille qui se filme assise face à son ordinateur devant un mur indistinct s'appelle Asmaa Mahfouz (fig. 9).

Figure 9. Captures d'écran de la vidéo réalisée par Asmaa Mahfouz. Égypte, 2011.

Dans un long monologue de plus de quatre minutes, elle s'adresse à ses concitoyens et les enjoint à la rejoindre pour manifester le 25 janvier. Elle commence par évoquer les quatre Égyptiens qui se sont immolés dans les jours précédents « pour protester contre l'humiliation, la faim, la pauvreté et la dégradation des conditions de vie qu'ils subissent depuis 30 ans ». Elle inscrit ainsi ces gestes de désespoir dans une expérience collective puisque ce qu'« ils » subissent est subi par chaque Égyptien. Elle déclare ensuite faire « cette vidéo pour délivrer un message simple : si nous avons encore de

l'honneur et voulons vivre dignement dans ce pays, nous devons descendre dans la rue le 25 janvier. Nous descendrons et défendrons nos droits, nos droits humains fondamentaux. » Elle articule ainsi son discours sur l'usage du « nous », en parlant au nom d'un collectif à l'identité ambiguë : s'agit-il de son collectif militant, le « Mouvement du 6 avril », ou s'agit-il du peuple dont elle se fait porte-parole ? Le « vous » est parfois collectif, désignant tous ceux qui la regardent, parfois individuel, désignant celui qui manquera à l'engagement : « Si vous restez chez vous, alors vous méritez ce que vous subissez. Et vous serez coupable, devant votre nation et votre peuple. » Elle réaffirme enfin l'articulation entre responsabilité collective et individuelle en glissant plusieurs fois du « nous » au « je » : « Rester chez vous et nous suivre sur Facebook ou dans les médias nous conduit à l'humiliation. À ma propre humiliation. »

Quelle a été l'influence réelle de la vidéo d'Asmaa Mahfouz sur la manifestation du 25 janvier 2011 ? Et celle des vidéos des anonymes ou des militants tunisiens sur le déroulement de la révolte ? Si ces productions participent ou sont destinées à soutenir la mobilisation, comment évaluer leur « efficacité » mobilisatrice ? Les images ont-elles réellement poussé les gens dans la rue ? Pour évaluer la réception, le chercheur ne dispose que de chiffres imprécis : le nombre de visualisations, de commentaires, de partages et de *like*, qui ne disent cependant rien de qui regarde et où. Le contenu des commentaires et des descriptifs est susceptible d'apporter plus d'informations mais sans résoudre la difficulté à situer ces prises de parole. Ainsi, la référence dans le titre d'une vidéo à l'épisode de la place Tiananmen qui a durablement marqué la culture visuelle occidentale, ne peut nous renseigner sur la place de cette figure sur la culture visuelle égyptienne. La référence, en anglais et postérieure à la prise de vues, est par ailleurs peut-être le fait d'un Égyptien résidant à l'étranger²⁹. De même, le titre affirmant que la vidéo de Asmaa Mahfouz a « aidé à déclencher la révolution³⁰ » est destiné à des spectateurs anglophones. Il est également nécessaire de relativiser la pénétration d'internet et de rappeler la fracture numérique qui touche encore de nombreuses régions en dehors des grandes villes cosmopolites que sont Tunis ou Le Caire. Il n'en demeure pas moins que le nombre de visualisations peut être pris en considération en étant recoupé avec des entretiens et d'autres observations concomitantes, comme par exemple le fait que la jeune Asmaa ait successivement été invitée par au moins trois chaînes de télévision. S'il n'est pas possible de mesurer le poids de la seule vidéo mise en ligne sur Youtube sur la mobilisation du 25 janvier, il est donc nécessaire d'observer la construction médiatique qui l'a accompagnée et construite *a posteriori*. En effet, les canaux de réceptions ne se résument pas à internet : les chaînes satellitaires, principalement Al Jazeera, ont été un relais non négligeable des vidéos anonymes. En Égypte, les projections sur la place Tahrir, *Tahrir Cinema*, ont également joué un rôle dans leur réception et dans la perception des événements par les manifestants.

Par ailleurs, comment mesurer si une vidéo a été *destinée* à mobiliser ? Du geste qui cherche spontanément à donner l'impression du nombre par le cadrage, au montage ou à la mise en scène, les limites de l'intention restent floues. Chez ceux qui se définissent comme militants, les pratiques évoluent et semblent se professionnaliser. La question

esthétique devient plus importante ; les outils de prise de vues, moins rudimentaires et la réflexion en amont, plus approfondie.

Cependant, la capacité mobilisatrice³¹ des vidéos ne se trouve peut-être pas seulement dans les images puisque filmer est aussi mettre en ligne. Ainsi, « ce qui est important ce n'est pas ce qu'on voit dans la vidéo mais le fait que quelqu'un la partage. Ce n'est pas tant le message, mais le messenger. Déjà, le fait que quelqu'un la partage ça veut dire quelque chose³². » La mise en ligne d'une vidéo est un geste qui peut-être alors subversif en soi. Désirer le partage, l'échange, serait souhaiter contribuer au collectif et par là-même le faire exister.

Le fait même d'exposer son visage ou de prendre le temps de filmer les autres constitue également un message en soi. Filmer et mettre en ligne est aussi *se filmer* et *se rendre visible*, comme une réponse à la confiscation de sa propre image, en tant qu'individu et peuple. Ainsi, les vidéos produites par les acteurs eux-mêmes témoignent-elles d'un processus d'émancipation et le geste de réappropriation se révèle subversif en soi.

Quant aux images elles-mêmes, elles peuvent jouer un rôle symbolique qu'il sera possible d'interroger dans quelques années en considérant la place qu'elles occuperont alors dans les imaginaires. Leur importance n'aura pas seulement été dans le temps de l'urgence, de la concomitance entre la prise de vues et la mise en ligne, mais dans le temps de la mémoire. Les Égyptiens se souviendront-ils encore de l'homme seul face au canon à eau ? Car la plupart des filmeurs évoquent autant la nécessité de « faire histoire³³ » que de faire savoir. Mobiliser ne se pense pas qu'au présent et ces images sont susceptibles d'être autant de « jalons mouvants sur lesquels d'autres soulèvements pourront rebondir³⁴ ». Se pose alors, dès aujourd'hui, la question de « l'historicité de cet océan d'images³⁵ » et de leur possible réemploi puisque la mémoire est enjeu de pouvoir.

- ¹ On verra par exemple à ce sujet le dossier : « Faire l'événement », dans *Sociétés & Représentations* n° 32, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, pp. 7-153.
- ² ZABUNYAN D., *Passages de l'histoire*, Blou, Le Gac Press, 2013.
- ³ Pour une analyse approfondie, voir : RIBONI U. L., « "Citoyens-filmeurs" de Tunisie et d'Égypte : représentations collectives et inscriptions individuelles dans la révolte », dans *Anthropologie et Société*, à paraître.
- ⁴ Azyz, entretien réalisé à Tunis en novembre 2013.
- ⁵ KHIARI S., « La Révolution tunisienne ne vient pas de nulle part », dans *Politique africaine*, n° 121, 2011, pp. 23-34.
- ⁶ HONNETH A., *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Le Cerf, 2000.
- ⁷ Les neuf versions totalisent 28 316 vues au 10/07/2014 sans compter les vues d'une version uploadée sur Vimeo et dont les statistiques ne sont pas accessibles.
- ⁸ Azyz, *op. cit.*
- ⁹ BUTLER J., « "Nous, le peuple", réflexions sur la liberté de réunion », dans *Qu'est-ce qu'un peuple*, Paris, éditions La Fabrique, 2013.
- ¹⁰ « *el chaab yurid* »
- ¹¹ « Med BMN », « Tunisie Ben Ali Tunis 8/1/2011 سنوات يلع نوب سنوات », 8/01/2011, *Youtube*, (<https://www.youtube.com/watch?v=Cq3TvjoJ1XQ&feature=related>), consulté le 12 janvier 2014.
- ¹² Il existe au moins deux angles de prise de vue de ce même moment. Un premier filmé en plongée depuis un balcon : « rideaudur », « Joie d'un Tunisien - Avenue Habib Bourguiba - soir 14 janvier », 17/01/2011, *Youtube*, (<https://www.youtube.com/watch?v=3eSc5H987QQ>), consulté le 12 janvier 2014. Un deuxième filmé depuis la rue : « fouzol61 », « Cri de gloire d'un brave tunisien... », 16/01/2011, *Youtube*, (<http://www.youtube.com/watch?v=A8U9W1KomzQ>), consulté le 12 janvier 2014.
- ¹³ LEBLANC A., « Le Mai 68 du photojournalisme », dans *Sociétés & Représentations* n° 32, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, pp. 57-76.
- ¹⁴ « MFMAegy », « Egyptian Tank Man - يصرص المدة عر دم الما ي تف », 25/01/2011, *Youtube*, (<https://www.youtube.com/watch?v=kWr6MypZ-JU>), consulté le 12 janvier 2014.
- ¹⁵ Azyz, *op. cit.*
- ¹⁶ ALLARD L., « Le selfie est un portrait de soi dans le monde », dans *Libération*, Paris, 24/04/2014.
- ¹⁷ GUNTHER A., « La révolution de la photographie vient de la conversation », dans *L'Atelier des icônes*, 14/07/2012 (<http://culturevisuelle.org/icones/2456>), consulté le 24/02/2014.
- ¹⁸ « لضاف لي م ج », 24/12/2010, *Facebook* (<https://www.facebook.com/video/video.php?v=1250586482530&comments>), consulté le 22/06/2014.
- ¹⁹ Azyz, *op. cit.*
- ²⁰ « Oueslati Med Ameur », « « Houmani » à La Mosquée de Mt Plaisir avant le Prêche du Vendredi », 28/02/2014, *Youtube* (http://www.youtube.com/watch?v=QFOdBjA3kSc&feature=youtube_gdata_player), consulté le 22/06/2014.
- ²¹ « Ryan Rifai », « Flash mob protesting in Tunis », 6/01/2011, *Youtube* (http://www.youtube.com/watch?v=NBkOosu6WSs&feature=youtube_gdata_player), consulté le 22/06/2014.
- ²² Azyz, *op. cit.*
- ²³ « Nawaat », « Video: #Tunisia - demo in Selyana in support of #sidibo ... », 26/12/2010, *Youtube* (http://www.youtube.com/watch?v=Aeg45WPmTR8&feature=youtube_gdata_player), consulté le 22/06/2014.
- ²⁴ « libre » en arabe.
- ²⁵ « libérez Klay ».

²⁶ Azyz, *op. cit.*

²⁷ Rejoins ensuite par la bloggeuse Lena Ben Mehni.

²⁸ Voir à ce sujet : WESCH M., « An anthropological introduction to YouTube », communication à la *Library of Congress*, Washington, 23 juin 2008 (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=TPAO-IZ4_hU), consulté le 30/06/2014.

²⁹ Un titre en arabe suit le titre anglais : « garçon égyptien blindé ».

³⁰ « *Meet Asmma Mahfouz, the video that helped spark the revolution.* »

³¹ GUNTHER A., « L'exception "I want you" », *L'Atelier des icônes*, 25/11/2012 (<http://culturevisuelle.org/icones/2555>), consulté le 24/02/2014.

³² Ahmed, entretien réalisé à Sfax en novembre 2013.

³³ Omar, entretien réalisé à Tunis en juin 2013.

³⁴ ZABUNYAN D., *op. cit.*, p. 55.

³⁵ *Ibidem*, p. 54.

(De)Mobilizing Description?

Television News Coverage of Protest and the dWUNCness of Collective Action

Ruud Wouters & Stefaan Walgrave

Visuals can be powerful tools of communication and mobilization. Some images are so powerful – they successfully manage to fire the imagination – that they have become part of our collective memory. The image of the unknown ‘tankman’, who individually obstructed the Chinese government’s tanks at Tiananmen Square in the fall of 1989, is one such an example. The lonely protestor showed courage and commitment against forces that far exceeded his own. As such, the picture efficiently represented the struggle of Chinese students against mighty authorities and heartened and encouraged those who shared the dreams and beliefs of the courageous demonstrator. Another iconic image is that of a young American taking part in an anti-Vietnam war demonstration. He stands in front of a line of National Guardsmen and places flowers in the barrels of their guns. The image shows how the potential aggressiveness of the Guardsmen is countered with worthiness and dignity, and communicates a message of peace, as opposed to the senselessness of war and violence.

The above examples lead to a straightforward question: what makes these snapshots of demonstrators so inspiring? Or, put differently: how come that such images succeed to move or mobilize others in return? In this contribution we offer a theoretical framework that can be used to study the persuasive or mobilizing power of protest. We argue that citizens observe protest actions primarily via the mass media and that, therefore, the description of protest in the media arena is essential to understand its mobilizing power. The theoretical framework we develop is based on the work of the prominent social movement scholar and historian Charles Tilly. According to Tilly¹, protest can have impact if it displays WUNC. WUNC is an acronym that stands for *worthiness*, *unity*, *numbers* and *commitment*. The more worthy, unified, numerous and committed protestors come across, the more impact Tilly believes their event will have. In a way, the WUNC elements can be used as a scorecard to measure the potential strength of a demonstration. To get back to the iconic images presented above, the Chinese tankman clearly displayed a huge amount of commitment, by standing in front of the tank and bringing his own life in danger. Maybe his commitment even compensated for the numerical weakness — he was on his own — that was displayed. The American peace protestor, on the other hand, displayed a high dose of worthiness, by answering aggressive gun provocation with peaceful flower power.

In this contribution, we argue that if protest is described in terms of WUNC in the media arena, it will become more likely that viewers of these news items start to sympathize with the protestors. The assertion that WUNC equals power is the premise of

our study, we do not directly test this claim. What we do test, however, is whether protest is described in terms of WUNC in the media arena. The research question that drives our endeavor goes as follows: *Do news items present protestors as WUNC and, if so, how?* That protest is described in terms of WUNC is not self-evident. Content analyses of protest coverage found evidence for a so called ‘protest paradigm’ in media coverage of protest². Characteristic of this paradigm is that news items cover protest in a way that tends to marginalize, criminalize and even demonize protestors. Put differently, in the mass media arena, protest would be foremost presented as anti-WUNC. Here, we undertake a first attempt to measure how protest items are narrated in terms of WUNC. We not only measure WUNC elements, but also the flipside of each element (for instance, besides displays of worthiness, we also measure displays of unworthiness). As such we offer a more inclusive view on protest description compared to the existing ‘paradigm’ studies, which tend to focus exclusively on all things negative.

We proceed as follows. First, we present the theory of Charles Tilly on WUNC. Why is WUNC important? What do the different elements exactly signify? We also add a fifth element to the acronym: the “d” of *diversity*. Second, we present a short overview of literature on media coverage and protest. Is media coverage truly important for protestors? And, can we relate findings of the protest paradigm to displays of WUNC? We answer our research question by analyzing television news items of Brussels based protest actions that succeeded to attract media attention. Specifically, we use protest coverage of the 19 o’clock newscasts of both the Flemish public broadcaster (Één) and the most important Flemish commercial station (VTM). The period under investigation runs from 2003 to 2010. In the results section we present a thick description of the five demonstrations in this period that achieved the highest and lowest dWUNC scores. We conclude that demonstrations are covered in terms of dWUNC (and its flipsides) and gain insight in how journalists tend to narrate protest stories.

Charles Tilly on WUNC

The work of Tilly on WUNC is scattered across many publications³. In this section we present a first attempt at integrating this body of work. We believe that such integration is important, as we believe that the disconnected state of the WUNC literature is the main reason why the concept has received little resonance in writings about social movements and protest. Tilly considers WUNC both as (1) a definitional element of a social movement and as (2) a scorecard against which potential movement success can be measured. In the next few paragraphs we use this twofold structure to elaborate on Tilly’s WUNC concept.

(d)WUNC as a definitional element

Tilly considers WUNC as a definitional element of the social movement. According to Tilly, social movements only originated when three elements converged. Social movements combine a certain *repertoire* (a set of performances like vigils, demonstrations, rallies, meetings,...) that displays *WUNC* (public representations of worthiness, unity, numbers and commitment) within a *campaign* (a sustained, public and collective claims-making effort). The combination of these three elements defines the social movement as a particular way of claims-making, says Tilly. Tilly distinguishes three types of such claims: *program* claims (what the movement wants), *identity* claims (who the movement is and how it behaves) and *standing* claims (who the movement knows; ties towards other political actors).

The WUNC component of the definition clearly relates to the identity claims that movements make. WUNC behavior communicates a collective identity that is strong. Basically, WUNC actions say: “we are many, we agree among ourselves, we are committed and we will persist, we are worthy, disciplined and legal.” It therefore signals to authorities that the movement is an actor to be reckoned with; that it is a force that might enter the political arena and can cause existing power balances to shift. Protest actions that are WUNC claim public sovereignty, the essence of democracy. WUNC actions try to convey the message that they embody the will of the (or a) public at large. In terms used by political scientists: non-institutional WUNC actions align with the institutional logic of elections. These actions show that there is a voting bloc that might influence the outcome of future elections, and therefore, would better not be ignored.

(d)WUNC as a scorecard

Besides a definitional element, WUNC also is a scorecard that observers can use to discuss and evaluate protest in order to assess the protest’s strength. One could argue that WUNC behavior is the ultimate marketing mechanism of social movements. By displaying WUNC, protestors can convincingly claim credit and assign blame. Protest that displays high doses of WUNC turns neutral bystanders into sympathizers, and as such helps movements to create critical mass. In a sense, WUNC displays are social movement PR and make movements attractive for the public at large. So, one can regard WUNC as a scorecard that measures the strength or potential impact of protest. In a simple formula Tilly states: $W \times U \times N \times C = \text{IMPACT}$.

The higher a movement scores on all elements, the higher the odds of movement success. Tilly does not argue that people really rationally calibrate each element in their mind and then calculate a total WUNC score for each action of a particular movement. Nevertheless he holds that these four components are frequently discussed by protest observers. The fact that participants, police, media and targets often disagree about WUNC elements, signals that they are of substantial importance. For instance, protest organizers often

tend to estimate far larger crowds compared to the police; or targets try to discredit the event by communicating that the protestors do not agree among themselves. Or, media reports zoom in on a few hotheads that destroyed property, rather than covering the 99 percent that displayed worthy behavior. So, WUNC descriptions present serious stakes for movements; they present battlegrounds of meaning construction.

Unfortunately, the WUNC scorecard is only theoretically developed in the work of Tilly. No real systematic effort is made to turn the concept into a manageable tool fit for empirical research. Basically, Tilly simply enumerates some potential behaviors that can relate to the WUNC elements. We summarize these examples here in bullet-point format:

- *Worthiness*: sober demeanor; neat clothing; mothers with children; presence of dignitaries; endorsements of moral authorities.
- *Unity*: matching badges, banners; marching in ranks, singing, chanting.
- *Numbers*: headcounts, signatures on petition, filling public squares and streets.
- *Commitment*: braving bad weather, resistance to repression, subscription, ostentatious sacrifice.

So, the WUNC acronym refers to very basic and familiar aspects of demonstrations and demonstrator behaviors. The numbers element probably is most straightforward. Numeric power is part of the DNA of representative democracy⁴. The worthiness element makes clear that the response of demonstrators to the perceived injustice needs to be civilized and eloquent. Clearly, this is a debatable issue: in social movement studies there is an ongoing debate on the effectiveness of violence and disruptive behavior of protestors⁵. Tilly clearly chooses a side in this debate. As few social movements can obtain their objectives in the short run, he argues, movements would better not choose direct action (which often goes hand in hand with some sort of violence) yet prefer worthiness in combination with commitment. Commitment signifies the willingness of protestors to bear costs for their actions, both in the short (resisting repression, braving bad weather) as in the long run (persistence).

Unmistakably, WUNC deals with demonstrator behavior, although this holds to a lesser extent for the aspect of unity: matching banners, collective singing and chanting are in the first place externalizations of a shared mindset. Although not really part of the acronym, Tilly⁶ points to some ambivalence in the concept of unity. Specifically, he brings up the issue of diversity. In some instances, the fact that a claim is backed up by many different persons, of all walks of life, gives movement strength. Diversity and unity hence do not necessarily contradict each other (although they can). If unity refers to agreement on the program claim (which can materialize in matching banners or badges) and to diversity to the composition of the crowd (who demonstrates), both components measure separate aspects of a demonstration. As diversity incorporates the scope of the affected public and therefore hints at the important democratic concept of representativeness, we propose to explicitly incorporate diversity as a fifth element in the scorecard. *Diversity*: a broad composition of the crowd, participants of all walks of life,

atypical participants, such as elderly in a youth demonstration, participants of the left and the right, and so forth.

Media Coverage and dWUNC

Media attention is a critical resource for social movements⁷. Media coverage validates and legitimizes a movement, can boost mobilization processes and enlarge the scope of a given conflict⁸. Kielbowicz and Sherer⁹ argue that mass media play a crucial role in the emergence, sustainment and success of social movements. In sum, for many social movements, media coverage is a matter of life and death. As most social movements are resource poor and lack direct access to the policy making process, they need media attention to get on the radar of politicians and citizens. So, media coverage can amplify movement power. By making news, movements can attract support of citizens, and as politicians are sensitive to public opinion, politicians might become active as well.

Because of this straightforward mechanism, we contend that the media arena is the main stage where protestors would want to display dWUNC. It is through media coverage that protest is perceived and it is to media cues that observers of protest react. How protest is described in the media arena therefore is key. Movements that are covered in the media as unworthy, not unified, not committed and little in numbers are likely to fail. Protest actions that succeed to come across as dWUNC, on the other hand, might create momentum. Of course, the media image of a protest action is a construction. Whether protestors are really unified, for instance, or with how many protestors really were, is less important. As argued by Koopmans¹⁰ citizens and elites react to protest *if* and *as* it is covered by the media. Only few observe protest actions as they unfold in real live. Reactions of most of us are reactions to the stories that journalists create when covering a march. This does not mean that reality is entirely redundant. The maneuvering space for a journalist to construct an image is not endless. We simply wish to draw attention to the fact that media images of protest actions are constructions, and that it is to these constructions that observers tend to react.

Research on media coverage of protest has primarily been done in the area of communication studies. Numerous studies in this field have established that protest coverage is subjected to a 'protest paradigm.' Protest paradigm studies argue that journalists cover protests following a routinized pattern. This fixed, implicit script tends to marginalize, criminalize, and even demonize protestors. Characteristic of the paradigm are a focus on characteristics of the event and the behavior of the demonstrations rather than on the grievance or issue that fueled the protest. Devoid of such an issue context, protest can appear meaningless and irrational to the audience. Another aspect of the paradigm is reliance on official sources. By not granting the demonstrators standing, the coverage discredits the protestors. Most importantly, however, are the numerous negative frames that are found in protest coverage: protest is depicted as a criminal activity, or as some sort of carnival. Protestors are presented as emotional and irrational. In sum, media coverage of protest is considered to have a demobilizing function, protecting the status quo.

In this contribution we want to challenge these protest paradigm studies by measuring dWUNC. Protest paradigm studies have exclusively focused on negative portrayals of protest. Here, we will code not only the dWUNCness of collective actions (positive portrayals), but also the flipside of each component (negative portrayals). As such, we hope to get at a more inclusive and nuanced understanding of how journalists cover protest.

Data and Methods

In order to answer our research question, we performed a content analysis of television news. All Brussel based protest actions that were organized from 2003 to 2010 (N = 4.582; police archive of Brussels) and that succeeded to attract television news attention (N = 544) were coded. Specifically, the 19 o'clock newscast of the public broadcaster (Eén) and the most important commercial station (VTM) constitute the population out of which we drew protest items. As we had no clear idea of how journalists would cover demonstrations in terms of dWUNC, and as we suspected that the dWUNC elements could be interpreted highly subjectively, we organized an implicit panel coding. We worked with five coders, and each coder scored all 544 news items on each of the five dWUNC elements. None of the panel coders was the master coder; none of them was more “right” in assigning a score than another. The five coders were first instructed about the theoretical meaning of the five components; they received no explicit training in coding media stories for dWUNC, however. The idea was rather to tap into people’s subjective perception of the dWUNCness of a demonstration as covered in the news. We expected these subjective perceptions to vary a lot between coders. Some viewers may consider the behavior of protesters on TV as unworthy and rowdy, others may consider the same behavior as worthy and upright. That is why we organize a kind of ‘panel vote’ and did not expect to find high correspondence among coders. Each coder scored each demonstration on each of the dWUNC components by means of five five-point scales. Besides ticking a box, coders also needed to substantiate their choice and write in a text field what aspects of the news item made them consider the item as displaying a certain degree of a certain dWUNC element. Below, we show the basic code scheme.

“Use the scales to indicate to what extent the following characteristics of the protestors or the protest event were displayed in the news item. Substantiate your answer in the textbox.”

Worthiness:	Unworthy	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	worthy	Text:
Unity:	Divided	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	united	
Numbers:	small scaled	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	large scaled	
Commitment:	uncommitted	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	committed	
Diversity:	homogeneous	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	heterogeneous	

It needs to be said that the coders were forced to score the demonstrations on each scale, even if the component was not really present or applicable. For all scales except for the numbers scale, the middle category was the zero point. The middle of the numbers scale marks demonstrations of about one thousand participants. In a way, one could argue that we made the implicit scorecard that Tilly considered somewhat more explicit for our five coders. Based on these subjective implicit coding by every coder, we computed a total dWUNC score for each protest report. This total dWUNC score was computed by simply adding the scores on each component for every coder. The maximum score is 125 ($5 \times (5+5+5+5+5)=125$), the minimum score is 25 ($5 \times (1+1+1+1+1)=25$). It is these total dWUNC scores that we will work with in the analyses.

Results

First, we present some general descriptives for each dWUNC component separately as well as for the total dWUNC score. We also discuss each component and give examples of the protest demonstrations that present the minimum and maximum value for that component. Next, we present an in depth qualitative analysis of the five highest and five lowest overall dWUNC demonstrations. Table 1 presents the general descriptives.

Table 1: Descriptives of dWUNC elements

	<i>Min</i>	<i>Max</i>	<i>Mean</i>	<i>Std. Dev</i>	<i>N</i>
Worthiness	6	24	16,19	3,38	544
Unity	10	24	18,92	1,98	544
Numbers	5	25	12,42	5,60	544
Commitment	12	24	17,89	2,49	544
Diversity	7	24	12,53	4,01	544
Total dWUNC	53	115	77,96	10,39	544

What conclusions can we draw from these data? First of all, the five dWUNC variables show considerable variation. It appears that our dWUNC elements tap characteristics of demonstrations that tend to vary in protest coverage, or at least when we force coders to give an answer. The theoretical range for each variable runs from 5 to 25; for the numbers component this theoretical range is fully utilized. Also the scores for worthiness and diversity have a respectable range. This is less the case for commitment and unity. Whereas for these variables a similar maximum score is obtained, the minimum scores (10 for unity and 12 for commitment) are higher. Adding information of the mean values and the standard deviations to this picture, our results suggest that there is less variation in the portrayal of protest when it comes to unity and commitment, and that overall, protestors are portrayed as more united ($\mu = 18.92$) and committed ($\mu = 17.89$) compared to numerous ($\mu = 12.42$), worthy ($\mu = 16.19$) or diverse ($\mu = 12.53$). Histograms of the

distributions (not shown) help us to better understand the nature of protest description in our dataset. Based on both descriptives and histograms, our interpretation of these results is that unity and commitment (and their flipsides) are rarely salient or explicitly addressed in news reports of protest events. Journalists believe that most of the time, it is self-evident that protestors agree with each other, or that demonstrators are committed (they showed up, so they must be). News, however, does not focus on the self-evident. Deviations from rules is what attracts media attention. In other words, the relatively high scores and the little variation for unity and commitment may be a consequence of the fact that unity and commitment are considered default features for protest events. Only if protestors truly and excessively deviate from this expectation, by behaving extremely (un)committed or extremely (un)unified journalists will start to pay attention to these aspects. But, as said, these seem to be the exceptions rather than the rule.

Interestingly, the distributions of the numbers and diversity variable are positively skewed. They have a tail to the right, which means that most values concentrate on the lower side of the scale. For the diversity variable, this suggests that most protests are not heterogeneous in their composition. This seems plausible: many demonstrations are vehicles for special interests (workers of a certain factory that is confronted with lay-offs; older people against changes in pension legislation; refugees that want asylum status...). Demonstrations that succeed to mobilize people from different walks of life most probably are rarer. The results for the numbers variable, with a somewhat lower average and a small positive skew, indicate that most demonstrations are situated at the left hand side of the midpoint of the scale, and thus mobilized less than 1000 people to participate. Big demonstrations are no exceptions either however, as quite some demonstrations (26) reach a maximum score of 25, and about 11 percent of the demonstrations score better than 20 on the numbers scale. It must be added that most of the time our coders wrote exact numbers in the provided textboxes and that their scores were remarkably similar. This suggests that numbers most of the time are very explicitly mentioned in news items. For journalists, protesting seems to be a numbers game. Previous studies already showed that large demonstrations more easily make it into the news.¹¹ Put differently, the numbers variable is part of the filter that selects some demonstrations for coverage and keeps the news gates closed for others. Here, we find that journalists explicitly size up as good as all demonstrations. Besides in selection, size seems to matter in description as well.

Before we turn to the description of the five most and five least dWUNC demonstrations, we shortly present some information on demonstrations that were evaluated with minimum and maximum scores for the five components.

Worthiness. Demonstrations that scored high on worthiness often took the form of vigils, and were organized around consensual issues like for instance senseless violence. So, a silent march for a jeweler that got shot in the Matonge neighborhood, a march through Brussels for the victims of terrorist Al Qaida attacks in Madrid, and a call for political attention to the issue of suicide, were demonstrations that clearly displayed worthiness. Participant behavior was one of silence and modesty. On the other side

of the spectrum are demonstrations that were far more noisy, and that attracted more attention of police officers. A demonstration of angry French and Italian fishermen targeting the EU ended in a riot with cars turned upside down, arson and property damage. 74 demonstrators got arrested. Also demonstrations of firemen, milk farmers and Palestinians ended with property damage, police actions and arrests. Journalists talked about aggressiveness of demonstrators, inappropriate behavior, all very unworthy. Visuals of fully armored policemen added weight to this picture. In sum, it seems that worthiness comes more easily across on some issues than on others, although this is not necessarily the case. The issue of the Iraq war elicited protest actions that were judged both as worthy (a vigil for the victims of the war) as disruptive and rowdy (the visit of President Bush to Brussels).

Unity. Coverage of demonstrations that elicited high unity scores showed many protestors making the same claim on camera, or had the voiceover explicitly stating that all participants agreed among themselves (“All want the same”, “they are here together for one single purpose”). Collective chanting of slogans, collective silence, applauding, wearing clothes in a similar color, or many banners with the same symbol on it: these kind of indicators expressed unity according to the coders. More explicitly present in news reports, however, were the instances of division and disagreement among demonstrators. Migrant protestors who disagreed about the itinerary of the demonstration, discord between Flemish and Walloon farmers on whether protest was the right action strategy, demonstrators in asylum marches making different claim, or even quarrels about who should walk in front of the demonstration, all were clear examples of divided demonstrations.

Numbers. Numbers probably was the easiest and most straightforward variable to code. The actual amount of demonstrators most of the time was explicitly mentioned in the report, and numbers ask little interpretation of the coder. Among the largest demonstrations in the dataset were: a union demonstration on the issue of retirement (90.000 participants); a silent march in remembrance of the murdered teenager Joe Van Holsbeeck (80.000 participants); a demonstration of 68.000 trade union members against European austerity policies, and, 25.000 motorcyclists demanding better road surfaces. Also protest against the imminent Iraq war (71.000; 45.000) bombings in GAZA (30.000) and climate change (15.000), attracted many protestors. Big number demonstration in Belgium nevertheless foremost seem to be the domain of the trade unions. They have a large constituency, and therefore succeed to mobilize massively on a more regular basis. Small demonstrations that nevertheless made the screen were for instance ten Rwandan migrants who remembered victims of the genocide, or about twenty divorced dads who wanted to see their children more often. Such small demonstration often made it into the news because their issue suddenly was newsworthy (or because they behaved extremely disruptively, like five farmers who blocked traffic in Brussels).

Commitment. Examples of acts that displayed high commitment were, for instance, asylum seekers on a hunger strike whose health was under serious risk; employees of

the non-profit sector who demonstrated for the fourth time in four weeks demanding a sectoral agreement; or students physiotherapy who announced future actions in the coming days. Climate protestors who braved cold weather and succeeded to mobilize more people than expected despite a train strike, were also explicitly mentioned as committed. Commitment was associated with risk sometimes as well: asylum seekers climbing in cranes, or anti-nuclear activists who tried to enter the NAVO building, knowing that they would probably be chased and arrested. High commitment thus can potentially be associated with low scores on worthiness. A final recurring display of commitment dealt with activists who travelled from abroad to let their voice be heard in Brussels: Kurds demanding human rights and rejection of the entry of Turkey in the EU, Spanish sugar beet growers, etc. Low commitment scores were assigned to the employees of the national bank, who were eating ice-cream and had their hands in their pockets when demonstrating in front of their own building, demanding better personnel management. Low commitment scores were assigned when activists ‘underperformed’: by just gathering on a square or in front of a building, standing still, and talking with each other, some protest events came across more as receptions than demonstrations.

Diversity. Were any demonstration compositions diverse, mobilizing constituents from different social movement sectors? The answer is: yes. The climate demonstration staged before the Cancun summit attracted participants from 80 different organizations, among which environmental, youth, north-south and trade union organizations. Another indicator of diversity was when several political parties decided to join the demonstrators, for instance in case of the Iraq war or gay marriage. Focusing on atypical demonstrators – like Jews in a Gaza demonstration, or young people in a retirement demonstration – were another way by which journalists conveyed a message of diversity. Sometimes, the voiceover added to the impression of diversity, by stating that “people of all walks of life participated” or alluding to the presence of entire families, fathers and mothers with their children. Judged as the least diverse demonstrations were for instance the actions of Islamic women demanding the right to wear a headscarf in public services, the actions of Flemish pigfarmer wives, or Sobelair employees.

Having discussed every dWUNC element separately, we now turn to combinations of dWUNC elements and give an in depth discussion of the five highest and five lowest scoring demonstrations in the dataset. Table 2 presents the five highest dWUNC demonstrations.

Table 2. dWUNC SCORECARD: Five demonstrations with the highest total dWUNC scores

Score (x/125)	Date	Topic	Diversity	Worthiness	Unity	Numbers	Commitment
115	23/04/06 (Eén)	Against random violence; Remember Joe Van Holsbeek	Young people up front Old people, famous people, normal people, politicians	Worthy explicitly mentioned	"All together" Collective Silence; Collective Applause	80.000 participants; more than expected	No explicit mentioning
	Score		24/25	24/25	23/25	25/25	19/25
114	15/03/03 (Eén)	Iraq: For peace, not war	All sorts and kinds of people, politicians, ministers, celebs; other actions in the world	Dance, music, carnival; no arrests nor violence	Disagreement: About jah Jah at head of demo, not liked by other org Collective dancing; no war for oil symbol	Police: 30.000 Org: 55.000 Journalist: many ten thousands	Nth-action in a row, next action planned Friday, people are very committed; it is worth the effort.
	Score		23/25	20/25	23/25	25/25	23/25
113	15/02/03 (Eén)	Iraq: For peace, not war	Broad coalition of organization, many families, young and old, citizens; Actions in more than 600 cities across the world	Modest protest; but also carnival	One message: no war for oil; Collective slogan chanting, dancing, noise making, chain of humans	Org: 70.000 Journ: 50.000; Both say more than expected	"Despite bitterly cold, many people show up..."
	Score		24/25	18/25	24/25	25/25	22/25
112	15/02/03 (VTM)	Iraq: For peace, not war	Normal people, families with children who rarely demonstrate; Muslim women; Arab league, extreme left. More than 600 cities.	Worthy explicitly mentioned; modest protest; but also dance, music, carnival	All here for the same reason; Collective noise, dancing, chain of humans,	Police: 42.000 Org: 100.000 Journ: many ten thousands; both org and jour say more than expected	No explicit mentioning of commitment
	Score		24/25	20/25	24/25	25/25	19/25
110	05/12/09 (Eén)	Climate Change; summit Copenhagen	Environmental, third-world and unions. Politicians (green, Christian democrats); Man with child on shoulders; Actions in Berlin, London,...	Music playing, noise making	"the message is clear as day and everywhere the same: act now, before it is too late"; collective slogan, noise, flags, blue shirts symbolize water	Jour: 15.000 participants; more than expected.	Man holding child on shoulders during interview.
	Score		23/25	16/25	24/25	25/25	22/25

Specifically, table 2 lists the total dWUNC score (first column), the date of the action and the broadcaster that aired the report (second column), describes the demonstration topic (third column) and briefly summarizes whether and how the dWUNC components were discussed (column 4 to 8). As explained earlier, the total dWUNC score was computed by simply adding the scores of each of the five panel coders.

On April 12, 2006, the seventeen year old Joe Van Holsbeeck, waiting on a friend in Brussels central station, refused to give in to two youngsters who pressed him to hand over his MP3-player. A minute later, Joe was stabbed several times in the chest. He collapsed, fell on the floor and died in the crowded station. It was rush hour. The aggressors managed to escape and were caught one month later. Friends, acquaintances and classmates of Joe, calling themselves the 'Friends of Joe', started a petition 'against random violence' resulting in a quarter of a million signatures handed over to the prime minister. The parents of Joe – the killing was widely discussed in the mass media – called for a demonstration. They explicitly wished for the march to be non-partisan and silent. Only eleven days after the killing of Joe, 80.000 participants showed up in Brussels to make a claim against random violence. The 'March for Joe' was the largest demonstration in Brussels of that period. Media coverage stressed the heterogeneous composition of the crowd: people of all colors and walks of life participated. The Friends of Joe walked up front together with Joe's parents, but also older people, families, celebrities and politicians were present. At the very last minute, a diverse group of civil society organizations (trade unions, third world organizations...) decided to endorse the march. But they did not display their traditional colors at the march. In fact, the march was united in white. Participants shared their grief and solidarity with the victims and were unified by the fear for themselves and their own children. Moments of collective silence – which was 'deafening' according to the news coverage – were alternated by moments of collective applause. The atmosphere at the march was emotional and journalists explicitly praised the worthy behavior of the participants. Their commitment was not stressed in the media, but the disciplined collective behavior made a strong impression. All subjective coders assigned at least a four on the five-point scale for each of the dWUNC components (except for the commitment) making the March for Joe the demonstration with the highest total dWUNC score in our dataset (Table 2).

Media coverage of the Brussels climate change demonstration on the eve of the international summit in Copenhagen in December 2009 stressed all dWUNC components (Table 2). Participants were diverse. Environmental, third-world and trade union organizations joined forces. Also politicians were present. Similar actions were held in Berlin and London to name a few. Participants were united. The voiceover said: "The message is clear as day and everywhere the same: act now, before it is too late." Blocks of participants were wearing blue T-shirts and banners, representing a giant wave. Participants were numerous: 15.000 persons showed up, more than expected. A demonstration of 15.000 participants is a large demonstration according to Belgian standards. Participants were not extremely worthy. Besides music playing, there was a lot of noise making and some activists were captured on camera doing strange choreographies

dressed as polar bears or trees. Of all components, the march scored lowest on worthiness (16/25). The commitment of the participants, finally, was exemplified by an interview with a dad holding his son on his shoulders stating that he was committed to the cause because of his son's well-being and the next generation of human beings.

Finally, three reports about the imminent war in Iraq in 2003 appear on top of Table 2 as well. We focus on the demonstration of February 15th, 2003, the worldwide day of action against the imminent war in Iraq. As both TV-stations covered the event (and both reports show up in the top-five), it is telling how the very same event was covered differently in both newscasts. Although both total dWUNC scores are similar (112 on VTM [commercial station] and 113 on Eén [public station]), the differences highlight the fact that news items are constructed, and that these constructions differ in how they mirror or distort reality. Whereas the descriptions of diversity and unity are very similar, the public TV-station explicitly addressed the worthiness of the marchers and it mentioned how bitterly cold the weather was, whereas none of this is explicitly mentioned on the private station. Also the numbers are different. Although both stations state that more participants showed up than expected, the numbers range from 50.000 to 100.000 according to the different outlets.

The above five examples summarized in Table 2 offer a thick description and illustrate that the dWUNC components indeed are used by journalists to tell the story of demonstrations. Moreover, the dWUNC components do not necessarily contradict each other. The five demonstrations presented above score high across the board. Although some components may be inversely related (for instance, high commitment lowers worthiness; or increasing numbers decrease the odds of unity), in some news items, dWUNC is displayed at full power and the components do add up. Table 3 presents the demonstrations with the lowest dWUNC scores. The pictures that arises from these demonstrations is somewhat different. Remember that the absolute low dWUNC score is 25. All coders then would have assigned a value of 1 for each component. Interestingly, Tilly¹² argues that demonstrators can violate the purpose of dWUNC maximization in function of gaining visibility. By unworthy behavior, for instance, protest can become newsworthy. This reasoning might apply to some extent to the protest actions presented below.

The least dWUNC demonstration in our dataset was organized in November 2008. Migrants from Congo demonstrated against the war and genocide in their home country. Although there was no explicit mention of diversity, the participants were all migrants from Congo and hence scored low on diversity. The demonstration was small. With a hundred participants, our coders gave a score of 6/25 for the numbers component. The worthiness of the demonstrators was average at best: there was explicit mentioning in the voiceover that the protest was noisy, and protestors were pulling and pushing each other to appear on camera. The fact that participants were dancing, shouting and whistling could be interpreted as a sign of commitment, but probably lowered the dignity of the marchers as well. Although the shouting and dancing was collective, and the claim of

the protestors was clearly expressed in the voiceover, the fact that the organizers were quarrelling about the demonstration route and at a certain moment even (shortly) split up, countered the impression of a unified block. The demonstration was vibrant, but also rather chaotic. It scored 53 out of 125 points, or 42 %. All in all that is not that bad. Yet it is the lowest dWUNC demonstration in the database.

Whereas the Congo demonstration more or less told a story with dWUNC elements as building blocks, this was far less the case for the news item on the march of Godiva employees against lay-offs. All demonstrators were of the same factory, they blocked a road for some time (which resulted in an interview with an angry driver standing in the traffic jam), and apart from the fact that they wore union jackets, little seemed to happen that inspired the journalist: even the number of participants –the visuals suggested not many– was not mentioned in the item. Workers of Touring, also demonstrating against lay-offs, clearly presented them on the factors of unworthiness and commitment. They blocked the entry of the headquarter of their company in the streets of Brussels. The potential disruptiveness of the situation was accentuated by images of policemen standing in line, ready to interfere in case when the situation got out of hand. An interview with one of the leaders of the blockade underlined the commitment of the protestors. If their demands would not be met, future actions had to be feared. Clearly, these demonstrators were not seeking support or sympathy from bystanders. Their action was of a more direct nature.

Table 3. dWUNC SCORECARD: Five demonstrations with the lowest total dWUNC scores

Score (x/125)	Date	Topic	Diversity	Worthiness	Unity	Numbers	Commitment
53	12/11/08 (Eén)	Migrants from Congo against genocide and war	No mention of diversity; Congolese migrants	Explicit mention of noisy protest; pulling and pushing	Organizers could not agree on itinerary of protest; Collective noise, dancing, flags	100 participants	No mention of commitment; shouting, whistling
	Score	9/25	14/25	10/25	6/25	14/25	
59	16/03/10 (Eén)	Workers of Godiva (pralines) against lay-offs	No mention of diversity; but all Godiva workers	No worthiness mentioned; form is blockade	Wearing union colors red, green and blue	Not mentioned	Not mentioned; but form is blockade
	Score	10/25	11/25	17/25	6/25	15/25	
60	07/12/09 (Eén)	Workers of Touring against lay-offs	No mention of diversity; All workers of Touring	Blockade; nuisance; police in line	No explicit mention of unity	Not mentioned	Warn for future actions
	Score	9/25	9/25	17/25	8/25	17/25	
60	30/07/08 (Eén)	Asylum seekers occupy cranes	No mention of diversity	noisy; push and pull; occupation; confrontation with police; asylum seekers arrested	No explicit mention of unity; some stop occupation, 1 continues	10 participants	1 asylum seeker continues occupation; threatens with suicide; other asylum seekers continue their hunger strike
	8/25	12/25	14/25	5/25	21/25		
62	22/07/09 (Eén)	Farmers against low milk prices	Only Walloon farmers; Flemish farmers do not take part	Noisy; violence by small group; throwing objects; causing traffic jam; negative reactions; police in action	Not explicitly mentioned	300 farmers	Block road; stand up and speak up against police
	Score	8/25	12/25	15/25	10/25	17/25	

A similar strategy was employed by ten asylum seekers in the summer of 2008. Because of construction works in the neighborhood of train station “Brussels North”, huge cranes were marking the city skyline. Hopeless asylum seekers drew media, spectator and police attention by climbing high and occupying the cranes, hindering the construction workers to do their job. The news item primarily focused on the police intervention, and the resistance of asylum seekers during arrest. The item stressed the risky behavior of the occupiers, being high in a crane without safety protection. In the end, all but one asylum seeker stopped the occupation. Whereas scores on numbers and diversity were low, the asylum seekers excelled in commitment. The final demonstration of table 3 deals with protest of milk farmers against low milk prices. The fact that only the Walloon milk farmers demonstrated, and that the Flemish farmer organizations preferred negotiation, decreased diversity and unity scores. With 300 farmers the demonstration was not following a logic of numbers. Rather, a logic of disruption was presented: the protest was noisy, a small group of farmers was violent and threw objects at buildings. Police officers had to take action. The farmers blocked traffic which caused a traffic jam. Again, a combination of relatively high commitment, low worthiness, and little diversity by a group limited in numbers is the pattern we observe. For groups in great despair, this seems to be the standard recipe to draw attention.

Conclusion and discussion

This contribution started with the simple and straightforward observation that most people perceive protest via mass media coverage of protest. Extant research on media description of protest has found evidence of a so called ‘protest paradigm’: a routinized template that journalists use to cover protest. This template tends to portray protestors negatively. Protest coverage would serve to marginalize and criminalize protestors, and hence would foremost have demobilizing consequences. We made the argument that protest paradigm studies have focused one-sidedly on all things negative in protest coverage. To balance this view, we integrated the theory on (d)WUNC (*diversity, worthiness, unity, numbers and commitment*) proposed by Charles Tilly and applied it to media coverage of protest. Tilly’s argument is that protest is impactful if it succeeds to come across as dWUNC. In this paper we asked how protest can come across as dWUNC in television news coverage. We organized a panel vote, and as such made the implicit scorecard proposed by Tilly more explicit. We believe that by focusing on potentially positive elements of protest portrayal, we gave the flipside of the protest paradigm a voice. This was about time. What have we found?

First, our results show that the dWUNC scorecard makes sense. Journalists narrate protest stories by using dWUNC elements as building blocks of their story. Second, not every component appears to be as prominent or salient, though. Numbers are a core ingredient of protest coverage. Journalists almost always present information on the numerical strength of protests. This suggests that demonstrations are to a large extent ‘number games’. Unity and commitment show least variation. Probably for most

demonstrations, unity and commitment are perceived by journalists as some sort of default feature, and therefore not really interesting as building block in news stories. News is about the unexpected or the spectacular. Unity and commitment is business as usual for demonstrations. Only in case of strong violation (protestors disagree, or appear as uncommitted) or extreme confirmation (protestors act as one, or are extremely committed) unity and commitment become apparent in news items. A third conclusion that we can draw is that the dWUNC components do not necessarily contradict each other. One could have expected that an increase in numbers leads to less unity, or that high commitment leads to low worthiness scores. Our in depth description of the five most dWUNC demonstrations shows that this is not necessarily the case. Protest can score high across the board on the dWUNC scorecard, although these events may be rather exceptional.

It has to be said that this paper presents only a first attempt to look at the dWUNCness of protest coverage. We believe it is an important first step, but we agree that this paper probably raised more questions than it answered. Many pathways for future research lie ahead. We name a few. First, this paper took a rather qualitative approach to get to the heart of *how* journalists cover protest. A more quantitative approach could do a better job in answering the question *to what extent* journalists use certain ways to construct images of protest. For instance, if the dWUNC elements are battlegrounds of meaning construction, one could be interested to what extent numbers in demonstration coverage are contested. Do journalists present the estimate of the organizers, of the police, or of the target? Or, to take diversity as an example: how often do journalists zoom in on atypical participants – the young people in a pension demonstration, the parents in a student demonstration – to bring the image of diversity across? Second, and further on the quantitative path, the exact relationship between dWUNC components could be studied: which factors are positively related and which are negatively associated? And, in what kind of circumstances do protest actions succeed to come across as highly dWUNC? A final avenue for further research steps away of content analysis and focuses on experiments. By exposing observers to manipulated television news items that systematically vary in terms of dWUNCness, one could start to ascertain the premise this paper builds on. That is: whether coverage that is dWUNC truly is a form of mobilizing description or not.

-
- ¹ TILLY C., *Social Movements, 1768-2004*, Paradigm Publishers, London, 2004.
- ² McLEOD D., HERTOJ J., Social Control, "Social Change and the Mass Media's Role in the regulation of Protest Groups" in DEMERS D., VISWANATH K. (Ed.), *Mass Media, Social Control, and Social Change: A Macrosocial Perspective*, State University Press, Iowa, 1998, pp. 305-330.
- ³ TILLY C., "Social Movements as Historically Specific Clusters of Political Performances", in *Berkeley Journal of Sociology*, 38, 1994, pp. 1-30; TILLY C., *Popular Contention in Great Britain, 1758-1834*, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1995; TILLY C., "From Interactions to Outcomes in Social Movements", in GIUGNI M., MCADAM D., TILLY C. (Ed.), *How Social Movements Matter*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, pp. 253-270; TILLY C., *The politics of collective violence*, Cambridge University Press, New York, 2003; TILLY C., *Social... op. cit.*, 2004; TILLY C., "WUNC." in SCHNAPP J. T., TIEWS M. (Ed.), *Crowds*, Stanford University Press, Stanford, 2006, pp. 289-306 ; TILLY C., *Contentious performance*, Cambridge University Press, New York, 2008.
- ⁴ DELLA PORTA D., DIANI M., "Action Forms, Repertoires and Cycles of Protest", in DELLA PORTA D., DIANI M. (Ed.), *Social Movements: An Introduction*, Blackwell, Oxford, 1999, pp. 163-192.
- ⁵ GIUGNI M., "Was It Worth the Effort? The Outcomes and Consequences of Social Movements" in *American Review of Sociology*, 24, 1998, pp. 371-391.
- ⁶ TILLY C., *Popular Contention in Great Britain, 1758-1834*, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1995.
- ⁷ LIPSKY M., "Protest as a Political Resource", in *The American Political Science Review*, 62(4), 1968, pp. 1144-1158.
- ⁸ GAMSON W., WOLFSFELD G., "Movements and Media as Interacting Systems", in *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 528, 1993, pp. 114-125 ; GAMSON, W., "Bystanders, Public Opinion and the Media" in SNOW D., SOULE S., KRIESI H. (Ed.), *Blackwell Companion to Social Movement Studies*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004, pp. 242-261.
- ⁹ KIELBOWICZ R., SHERER C., "The Role of the Press in the Dynamics of Social Movements", in KRIESBERG L. (Ed.), *Research in Social Movements, Conflict and Change*, JAI Press, 1986, pp. 71-96.
- ¹⁰ KOOPMANS R., "Movements and media: Selection processes and evolutionary dynamics in the public sphere", in *Theory and Society*, 33(3-4), 2004, pp. 367-391.
- ¹¹ MCCARTHY J., MCPHAIL C., SMITH J., "Images of Protest: Dimensions of Selection Bias in Media Coverage of Washington Demonstrations", in *American Sociological Review*, 61(3), 1996, pp. 478-499.
- ¹² TILLY C., "From Interactions to Outcomes in Social Movements", in GIUGNI M., MCADAM D., TILLY C. (Ed.), *How Social Movements Matter*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, pp. 253-270.

Troisième partie

Le monde ouvrier en images

L'image au cœur de la mobilisation ouvrière dans les années 1970.

Le cas des pochettes des disques 45 tours

Nicolas Verschueren

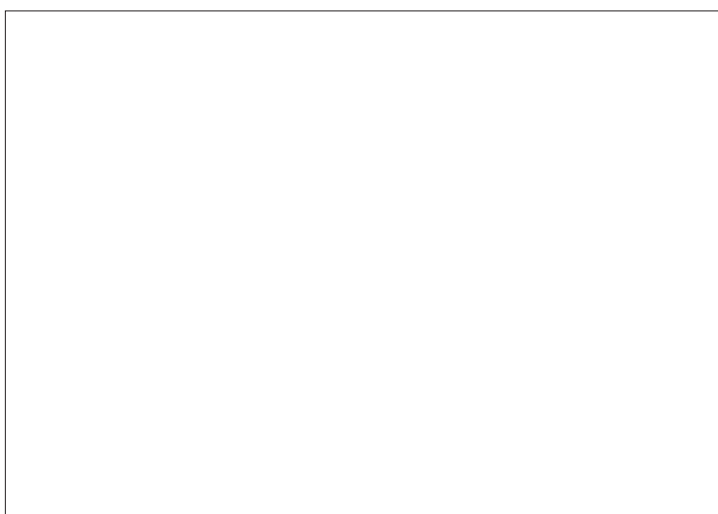


Figure 1. *Journal des jeunes des Forges de Calbecq*, Collection CARHOP, Archives Marc Vandermosten, non inventoriées, 1974.

Ce dessin satirique, tiré d'un journal édité par le Comité des jeunes des Forges de Clabecq, résume les principales caractéristiques du rôle de l'iconographie dans les mobilisations ouvrières des années 1970 (fig. 1)¹. Composé à partir d'une référence à l'irrévérencieux et polémique film *La Grande bouffe* de Marco Ferreri sorti en 1973 il recherche l'effet immédiat, dénonce avec peu de texte l'omnipotence carnassière des groupes financiers à la tête de la sidérurgie belge. Plus encore, il reflète la créativité d'une jeune génération ouvrière et militante en quête de radicalité et d'actions directes qui s'éloigneraient des dispositifs de la concertation sociale belge. Par ailleurs, le ton ironique en fait sans conteste une héritière des affiches de l'atelier populaire des Beaux-Arts de Paris. La dérision et les abus d'images proposent autant de mises en abîme d'une réalité sociale et économique dont l'avenir ne portait pas encore l'empreinte fataliste des restructurations sans lendemain. Cette iconographie satirique dévoile davantage un esprit va-t-en-grève qu'un cynisme résigné face à une évolution économique postindustrielle perçue comme inéluctable.

Le regain de conflictualité dans l'univers industriel belge au cours des années 1970 est désormais bien connu. S'étirant depuis les grèves des mineurs du Limbourg en 1966 jusqu'aux luttes ouvrières du début des années 1980, cette période est traversée par une intense conflictualité sociale multiforme². Occupations d'usine, autogestions, grèves de la faim et séquestrations se répètent tout au long de la période considérée avec un pic

d'intensité dans la seconde moitié des années 1970³. À une époque où chaque conflit de travail menaçait de se muer en un Lip belge⁴, les modes d'expression des ouvriers, sortant des canaux traditionnels des négociations syndicales, ont emprunté des formes aussi diverses que le chant, le théâtre, les sketches. La mobilisation ouvrière et les appels à la solidarité disposaient d'une panoplie d'instruments iconographiques où figuraient les affiches, les pochettes de disques, les dessins, les autocollants, les photographies ainsi que les romans photos.

L'ampleur du matériel à disposition pour le chercheur est considérable et malheureusement disséminée au gré de multiples petits fonds d'archives souvent peu inventoriés. Une tentative d'analyse systématique des sources actuellement à disposition serait porteuse de nombreux biais méthodologiques et induirait la prépondérance de certains conflits ouvriers sur d'autres, au mépris d'une approche chronologique des événements. Afin d'offrir une analyse structurée à partir d'une évolution du rôle de l'iconographie dans la mobilisation, nous nous proposons d'examiner les pochettes des 45 tours édités pour promouvoir les chants de lutte des ouvriers entre 1974 et 1977⁵. La période étudiée s'avère relativement serrée, mais intense en termes de production culturelle de la protestation. Alors que par la suite, on retrouve des chants de lutte composés par des ouvriers et ouvrières, leurs enregistrements sur des disques microsillons disparaissent aussi soudainement qu'ils étaient survenus. Cette disparition s'explique par un double phénomène. D'une part, on a assisté à une atténuation de la conflictualité sociale, couplée à l'accroissement d'un sentiment de résignation sur les enjeux de la lutte. D'autre part, les musiciens qui s'étaient engagés au milieu des années 1970 ont eu tendance, quelques années plus tard, à réorienter leur démarche militante et à s'inspirer d'autres thématiques telles que les questions environnementales ou l'immigration⁶.

Le matériel récolté auprès de collectionneurs et de militants forme un ensemble cohérent de sources iconographiques à partir duquel il est possible de percevoir une évolution graduelle dans le style et la fonction de la pochette du disque 45 tours. Sur une courte période de quatre ans, ce support à la lutte va évoluer très rapidement d'une simple feuille cartonnée pliée à une pochette-affiche reprenant les paroles des chansons, les revendications, l'historique de la lutte ainsi que des photographies et des dessins. Avant d'examiner ces documents, il convient de resituer historiquement ce recours à l'iconographie et les raisons de son succès.

Mobiliser par l'image dans les années 1970

À l'image de la banderole dans les manifestations ou les occupations de locaux, la présence de l'iconographie paraît inséparable des mobilisations collectives au XX^e siècle. Comme l'écrit très justement à ce sujet Philippe Artières, « lever la bannière, c'est aussi mener une guerre graphique⁷ ». L'importance de ces objets graphiques et iconographiques est telle qu'elle tend à devenir une synecdoque de la lutte en cours, incarnant et synthétisant l'évènement, à l'instar de la graphie spécifique à Solidarnosc. Il n'est pas

rare de voir une photographie, une banderole ou un slogan s'autonomiser et ouvrir la voie à une reprise telle que la femme au foulard du *We can do it* !⁸ ou du « A cerclé » des anarchistes⁹. Plus encore, à Orgosolo en Sardaigne, les fresques murales peintes dans les années 1970 et 1980 au sein du mouvement militant post-68 sont devenues des éléments constitutifs du patrimoine insulaire sarde¹⁰.

Dans l'écheveau des interactions sociales, le slogan, le chant ou l'image s'adressent tant aux personnes extérieures à la mobilisation qu'aux personnes impliquées dans la lutte. Au cours de la grande crise des années 1930, les ouvriers du sud des États-Unis composaient des chansons dont l'objectif était de faire connaître leur situation économique et de constituer un sentiment d'identité collective du mouvement social au-delà des murs des manufactures et des champs cultivés¹¹. L'analyse du conflit social dans le cadre d'une occupation d'usine ou d'une lutte de longue durée nécessite de prendre en considération le rôle des actions et créations symboliques nourrissant cette identité collective. Dans son étude consacrée aux chansons de propagande, Serge Denisoff avait mis en évidence la fonction rhétorique de certaines créations dont l'objectif visait à cimenter la solidarité des ouvriers en lutte¹². Le témoignage d'un ouvrier de la région de Charleroi dans les années 1970 démontre avec clarté le rôle de ces compositions musicales dans le conflit : « Des camarades de l'usine sont venus avec leurs instruments et nous avons répété trois jours pour enregistrer le disque [...] Et tous, nous chantions la chanson, nous nous sentions plus proches, plus forts. C'étaient nos paroles, notre musique. Nous en étions fiers. Pour nous, c'était la plus belle chanson du moment¹³ ».

Cette composante identitaire des mécanismes de mobilisation est devenue un objet d'étude central des recherches sur l'origine et le développement des mouvements sociaux depuis une vingtaine d'années¹⁴. Pour reprendre les termes d'Érik Neveu, « la capacité d'un groupe à se doter d'une identité forte et valorisante – fut-elle imaginée – constitue une ressource de première importance pour que ses membres intériorisent une vision de leur potentiel d'action, que le collectif s'affirme dans l'espace public¹⁵ ». Tel était l'enjeu du poing culotté dessiné par une ouvrière lors de l'occupation des ateliers Salik à

Quaregnon dans le Borinage à la fin des années 1970 (fig. 2). Cette incarnation graphique de la lutte résumait à bien des égards la situation sociale et économique du moment. Engagées dans une occupation suivie d'une tentative d'autoproduction de jeans, ces ouvrières bataillaient pour une émancipation qui débordait des frontières du monde du travail pour pénétrer dans les foyers¹⁶.

Figure 2. Autocollant de soutien à la tentative d'autogestion des ouvrières de Salik, 1979-1980, collection Rocco D'amore.

Dès lors, on peut considérer que l'image, comme le slogan, agit à un double niveau en développant et fortifiant la cohésion du groupe en lutte, d'une part, et en offrant une visibilité vers l'extérieur, d'autre part¹⁷. Ce « capital médiatique¹⁸ », pour reprendre l'expression de Patrick Champagne, joue un rôle essentiel pour des luttes sociales se déroulant dans des ateliers employant une main-d'œuvre féminine peu qualifiée ou dans des conflits mettant aux prises un nombre réduit d'ouvriers. Si la création d'un autocollant ou d'un disque 45 tours avec sa pochette illustrée ne constitue pas un véritable coup médiatique, sa présence affirme l'identité collective et structure un champ de relations de solidarité à l'intérieur de l'espace militant. Schématiquement, il est possible de définir quatre grandes tendances qui expliqueraient l'omniprésence des images dans la mobilisation ouvrière des années 1970.

Nul doute que les dispositifs iconographiques utilisés lors du Mai 68 français représentent une référence culturelle mobilisatrice indéniable. Les affiches élaborées par l'atelier populaire des Beaux-Arts offrent un ensemble cohérent que l'on ne retrouve à nul autre endroit pour cette période¹⁹. Il était désormais possible de reconnaître au premier coup d'œil une affiche inspirée des productions de l'atelier populaire. La cohérence stylistique de ces affiches ne manqua pas d'influencer l'iconographie des grèves et luttes sociales ultérieures qu'il s'agisse des conflits chez Peugeot à Sochaux ou de la mobilisation au Larzac²⁰. L'impact de cette iconographie traversa la frontière franco-belge pour inspirer les jeunes travailleurs et militants notamment par le biais de l'Atelier populaire de Bruxelles²¹. De même, les luttes ouvrières dans les années 1970, soutenues par un ardent militantisme post-68, ont abondamment repris le style des Beaux-Arts comme en témoignent les multiples références au poing serré ou à la cheminée d'usine accompagnées de ses toits en biseau (fig. 3)²². Alors que cette inventivité a eu tendance à s'effacer des registres graphiques des partis et groupes de pression situés à l'extrême gauche du spectre politique français²³, elle a trouvé un terrain fertile lors de l'effervescence sociale des années 1970 en Belgique. Outre l'influence graphique, le Mai 68 français avait ouvert de nouvelles formes d'expression utilisées par de nombreux artistes et groupuscules « gauchistes ».

À cette influence des sérigraphies parisiennes, il convient d'ajouter la spécificité de la bande dessinée belge dans la production de nombreux dessins appelant au soutien des luttes ouvrières en cours. Le style de l'affiche d'une soirée de soutien aux ouvrières de Salik en autogestion depuis 1979 ne manque pas de nous rappeler une ligne de dessin bien connue du 9^e art belge et une réinterprétation graphique du poing culotté (fig. 4).

Figure 3. Autocollant de soutien aux travailleurs de la Fonderie Mangé, 1976, Gibbon, IHOES, collection Enrique Suarez.

Figure 4. *Affiche pour la soirée de soutien aux ouvrières de Salik, 1979-1980* ?, Jean-Paul Salemi, Site internet du GAM, consulté le 3 février 2015, <http://www.legroupegam.be/40-index.html>.

Au-delà des références aux procédés stylistiques parisiens, le recours des militants et des ouvriers à l'iconographie pour mobiliser provient également d'une fracture au sein de la classe ouvrière où les jeunes travailleurs et militants, les immigrés et les ouvrières s'estimaient mal représentés et peu défendus par les organisations syndicales traditionnelles²⁴. On assista dès lors à l'émergence d'une nouvelle radicalité portée, soit par ces ouvriers délaissés, soit par des travailleurs en quête d'une véritable alternative politique et économique²⁵. Les occupations d'usine, la création de comités d'action syndicale ou la radicalisation nouvelle de certaines organisations telles que le Mouvement ouvrier chrétien ou la Jeunesse ouvrière chrétienne ouvrent la voie à un discours militant renouvelé et surtout à des modes d'action et d'expression inédits²⁶. Ici aussi, l'influence française est patente si l'on prend en considération l'impact de l'expérience Lip et la progression de l'idée autogestionnaire au sein des organisations chrétiennes proches de la classe ouvrière²⁷. Il ressort de ce renouveau contestataire une volonté de raccourcir le circuit entre la parole ouvrière et la revendication. La caricature, l'affiche ou la photographie offraient cette immédiateté. En quelques traits, l'esquisse résume les principaux enjeux en jouant sur la raillerie du patron et le renversement de la domination économique. Par son approche sociolinguistique des années Mai 68, Louis-Jean Calvet a pu définir dans un tronc commun le mode de production des affiches, des slogans et des chansons composées à l'époque²⁸. De son corpus de sources, il démontrait la manière dont l'humour constituait la matrice commune aux différentes formes de langage protestataire après 1968.

Cette évolution ne s'est pas déroulée uniquement à l'intérieur de la classe ouvrière : le réveil contestataire a également été amorcé et attisé par des acteurs extérieurs, à savoir des militants de la Nouvelle Gauche²⁹, des féministes³⁰, des étudiants³¹ ou des

chanteurs et des troupes de théâtre³². Davantage favorables aux nouvelles formes de lutte et d'expression, ces groupes ont largement fait usage des modes d'actions symboliques pour populariser les luttes en cours. En outre, l'arrivée de ces nouveaux entrants dans la contestation sociale provoquait des frictions notables avec les syndicats traditionnels. De là découlait la nécessité de faire entendre leur position au travers de journaux, tracts et affiches afin de concurrencer l'absence d'information sur les conflits dans certains médias politiques et syndicaux.

Des trois éléments qui précèdent, le recours à l'iconographie comme source de mobilisation est implicite. C'est surtout la spécificité des formes de lutte dans les années 1970 qui font de l'image un aspect essentiel de la mobilisation dans les conflits ouvriers. Axées sur la défense de l'emploi et l'opposition à la fermeture du site industriel, ces luttes prenaient place dans les ateliers et bâtiments de l'entreprise en restructuration. L'occupation d'une usine est un combat de longue haleine se situant dans un environnement clos. En somme, il fallait repenser le rapport de la contestation à l'espace tel qu'il s'était structuré à la fin du XIX^e siècle³³. Si des manifestations ont été organisées dans certains cas, la prise en main de l'entreprise avait induit une rupture avec l'espace public qu'il convenait de rétablir au travers d'actions symboliques telles que la vente des stocks, le reportage journalistique ou la vente d'un disque 45 tours. Cette focalisation sur un conflit particulier avait une conséquence graphique non négligeable. La photographie ou le dessin devaient réussir la quadrature du cercle consistant à réconcilier le général et le particulier ; faire du conflit un symbole de la lutte contre les politiques de restructurations mais éviter le délitement de la revendication première, à savoir la sauvegarde de l'emploi des ouvriers licenciés.

Les pochettes de 45 tours : une image pleine de sons

Les prémices et l'action des musiciens engagés

Si le disque 45 tours est devenu un objet d'expression de la contestation sociale, c'est notamment en raison du succès de ce support musical dans les années 1960-1970. En une journée, le disque était enregistré, les copies étaient rapidement acheminées et dispersées par l'intermédiaire des réseaux militants. Au-delà des conditions matérielles de réalisation, la conflictualité ouvrière au cours de cette période obtenait le soutien de nombreux artistes engagés. Parmi ceux-ci, le Groupe d'action musicale (ci-après GAM) s'était constitué en 1973 en participant à l'animation des meetings et manifestations notamment pour dénoncer le coup d'État de Pinochet³⁴. Mais c'est avec l'occupation des Grès de Bouffloux en 1974 que commence la participation active des musiciens du GAM aux luttes ouvrières. Ensemble avec les ouvriers les plus déterminés, ils composent les paroles des chansons à partir des vicissitudes économiques de l'entreprise et des événements marquants du conflit.

En 1974, les ouvriers des Grès de Bouffloux près de Charleroi occupent leur usine à la suite de l'annonce de la mise en faillite de la société. Quatre ans plus tôt, une première

mise en faillite de l'entreprise avait été prononcée. Cette première faillite avait été évitée grâce au soutien des pouvoirs publics et à la mobilisation des travailleurs. Ainsi étaient nés les Grès de Bouffioulx en 1971 qui se spécialiseraient progressivement dans la production d'articles culinaires en grès. L'histoire semblait donc se répéter pour ces ouvriers lorsque les aides gouvernementales arrivèrent à échéance et que les dettes accumulées avoisinèrent les 30 millions de francs. Au-delà d'une lutte pour l'emploi, les ouvriers entraient dans un bras de fer pour la sauvegarde d'un patrimoine artisanal présent depuis plus de 500 ans.

Au cours des deux mois d'occupation de l'usine, les ouvriers ont vendu des produits issus des stocks et ont continué la fabrication d'objets en grès pour entretenir l'outil et médiatiser leur lutte. À ces actions de mobilisation s'est adjoint pour la première fois la création d'un disque 45 tours de soutien. Deux chansons figuraient sur ce premier disque de lutte : le chant des travailleurs de Bouffioulx, composé avec l'aide du GAM, et une version chantée de *l'Internationale*. La présence de ce chant est en soi significative d'un prolongement des références culturelles classiques de la classe ouvrière en lutte. Dans les conflits de travail suivants, les célèbres paroles d'Eugène Pottier, très connotées politiquement, seront moins souvent fredonnées, afin d'éviter tout rapprochement avec le modèle soviétique ou toute instrumentalisation politique. La composition de la pochette est relativement simple, suggérant un fanion ou un emblème dont le message aurait été détourné. Outre l'omniprésence de la couleur rouge en lien avec la tradition militante des ouvriers de Bouffioulx, on notera le dessin du poing serré et la référence au slogan de Lip : « on produit, on vend, on se paie » (fig. 5).

L'arrière de la pochette conserve le caractère minimaliste de l'objet puisque l'on ne retrouve qu'un dessin d'un groupe d'individus (hommes et femmes) le poing levé. À l'exception de la qualité du papier utilisé, ce premier disque et son illustration révèlent une économie des moyens et des ambitions. Si on le replace dans l'historique du conflit social, on retrouve une démarche empirique, à mi-chemin entre les actions de protestation classiques et les nouvelles formes de lutte initiées par Lip ou l'automne rouge italien. Néanmoins, le succès de cette première tentative en appellera d'autres.

Figure 5. Pochette du disque des ouvriers des Grès de Bouffioulx, 1974, collection Nicolas Verschueren.

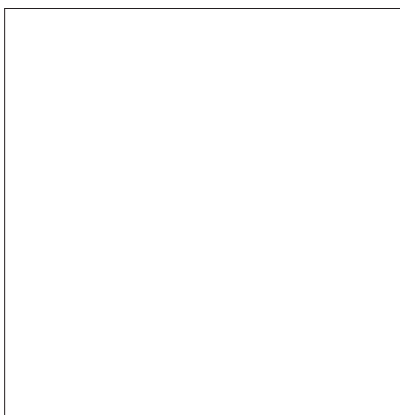


Figure 6. *Pochette du disque de soutien à René Andersen, 1975, collection Nicolas Verschuieren.*

Avec la crise de 1973-1974, l'actualité sociale s'intensifie dans toutes les régions du pays. Les fermetures se multiplient et touchent tous les secteurs d'activités lorsque seront atteintes ce qu'on a appelé les limites du modèle fordiste³⁵. Au cours de cette période de tension, les principes de la concertation sociale établis après la guerre sont mis à mal par la nouvelle donne économique et la recrudescence de la combativité au sein de la classe ouvrière. Le conflit qui éclate aux ateliers Hanrez à Monceau-sur-Sambre en 1975 contre-carre cette évolution dans un secteur où la demande dictait la conduite des actionnaires. Les pertes occasionnées par un arrêt de travail étaient conséquentes, en raison du monopole de l'entreprise pour la fabrication de machines de production de bouteilles en verre. Or, après le licenciement de l'ouvrier et militant syndical René Andersen, les travailleurs de l'usine entament une grève et un blocage de l'usine pendant 51 jours.

René Andersen avait vu le GAM à Bouffiuoux et était devenu proche de ce groupe de musiciens engagés. Ceux-ci étaient venus soutenir le mouvement de grève pour sa réintégration et, en peu de temps, l'idée a émergé d'enregistrer un disque. Celui-ci comportait trois chansons consacrées à certains événements de la lutte, au soutien à l'ouvrier licencié ainsi qu'à une critique de la représentation syndicale passive. La pochette du 45 tours était extrêmement sommaire, la face avant représentait une photographie sérigraphiée d'un piquet de grève avec le message de soutien à René peint à la chaux sur les murs (fig. 6). Ce procédé modeste de production atteste de la structure de ce mouvement de protestation relativement autonome, ne disposant pas du soutien des organisations syndicales, ni de groupes militants structurés. Trois points sont pourtant à souligner. En premier lieu, la composition de la pochette utilise des événements de la lutte pour son illustration. Par la suite, les photographies des occupations et des ouvriers chantant seront omniprésentes à l'intérieur des pochettes. Par ailleurs, l'usage de la sérigraphie réapparaît comme moyen de production sur une échelle moyenne avec un coût de fabrication réduit. En dernier lieu, il est intéressant de noter la reprise par la photographie de l'inscription chaulée sur le mur, une pratique abondamment utilisée dans les luttes sociales depuis les années 1950. Cette pochette serait alors une transition symbolique entre les anciens modes d'expression de protestation et les nouveaux usages tels que la production de 45 tours ou les autocollants de soutien. L'inscription peinte sur le mur ferait office de sous-titre pendant que la photographie attesterait de la réalité du

conflit social, rejetant par là-même les critiques sur le caractère folklorique d'un disque 45 tours comme objet de la contestation.

Or, avec ce disque, la pratique du chant de lutte et de son enregistrement lors d'un conflit de longue durée tend à s'organiser au travers du militantisme des musiciens du GAM. Au cours de l'année 1975, ils participeront à la production de deux autres 45 tours, un sur les élections sociales et l'autre sur la grève des machinistes de la Société nationale des chemins de fer belges et la création de l'organisation syndicale Loco. Mais c'est surtout avec le disque des verriers de Gilly, composé cette même année, que cet objet deviendra un élément mobilisateur de la lutte sociale en Wallonie.

Le 10 janvier 1975, la multinationale BSN informa de sa décision de fermer l'usine de production verrière de Gilly, induisant la perte de près de 600 emplois. Cette annonce allait provoquer un conflit violent et un radicalisme militant inédit avec la constitution d'un comité de grève en dehors des organisations syndicales traditionnelles³⁶. Pendant deux mois, l'usine fut occupée avec pour leitmotiv une démocratie directe à tous les échelons de la lutte. Une assemblée quotidienne des travailleurs et un comité pour l'organisation de l'occupation de l'usine avaient été institués et un comité de vigilance avait été installé afin d'empêcher tout sabotage du four.

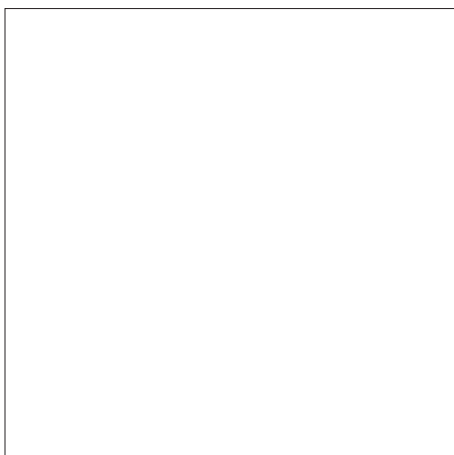


Figure 7. *Pochette du disque des ouvriers en occupation à Glaverbel, Gilly, 1975, collection René Andersen.*

En raison de cette appropriation des logiques de la négociation, la communication avait pris une dimension essentielle dans ce conflit, les ouvriers cherchant à expliquer les causes de leur lutte auprès des habitants de la région ainsi qu'auprès des travailleurs des autres sites industriels de la multinationale. La composition d'un chant de lutte était la suite logique de cette démarche. Le chant des verriers est très rapidement devenu l'incarnation des expressions musicales de la protestation et ce pour trois raisons. Premièrement, ce conflit concernait une entreprise de très grande dimension dont la fermeture touchait directement près de 600 ouvriers, symbolisant le déclin économique

de la région de Charleroi. Deuxièmement, il a été présenté à l'époque comme une victoire ouvrière sur l'omnipotence des multinationales, illustrant la réussite des nouvelles formes de mobilisations et de représentations ouvrières. Enfin, la chanson en elle-même était rythmée (l'air avait été repris sur celui d'*Encore un carreau d'cassé*) et avait une force mobilisatrice indéniable.

La pochette du disque témoigne une nouvelle fois de la faiblesse des moyens engagés. La composition se révèle similaire au procédé employé pour le conflit à Hanrez. Une photographie sérigraphiée d'une manifestation des ouvriers de Gilly opposés à la fermeture forme l'élément graphique prioritaire de la pochette (fig. 7). À nouveau, l'illustration suit les représentations classiques de la lutte ouvrière et les modes d'action classique, ici la manifestation. Néanmoins, une innovation apparaît avec la réalisation du dessin du souffleur de verre. Cet ajout est empreint d'un certain lyrisme puisque le dessin suggère le souffle de la mobilisation instigué par l'ouvrier verrier. À ceci, il faut rappeler la prégnance d'une fierté professionnelle et d'un esprit combatif ardemment revendiqué par les ouvriers de Gilly. En outre, apparaissent, de manière relativement enfantine, les principales revendications à savoir : le refus des licenciements et du démantèlement.

L'apogée du disque de lutte et le rôle du journal 'Pour'

La conflictualité sociale se poursuit l'année suivante et s'intensifie avec des luttes ouvrières restées célèbres dans l'histoire industrielle belge. Cette année 1976 marque également le début d'un cycle de restructurations qui semble ininterrompu depuis lors. Alors que les trois conflits évoqués précédemment ont pu être considérés comme des victoires ou des demi-victoires ouvrières, les occupations d'usine menées pour la défense de l'emploi face à une restructuration inévitable résonnent comme autant de combats désespérés et de défaites amères. Néanmoins, les luttes sociales menées alors sont loin de montrer une quelconque résignation face à la disparition de l'outil. Bien au contraire, elles sont conduites avec l'affirmation d'une fierté pour le travail industriel et la volonté de prendre en main sa destinée professionnelle³⁷. 1976 est ainsi devenue l'année comptant le plus grand nombre de conflits de travail en Belgique depuis l'après-guerre avec près de 286 conflits, alors que l'on en dénombre annuellement une cinquantaine pour la décennie 1960³⁸.

À cette intense conflictualité sociale s'additionne la présence de militants d'extrême-gauche en concurrence avec les délégués syndicaux. Parmi ces nouveaux entrants dans la contestation ouvrière apparaît le journal *Pour*, lancé en 1973 par le soixante-huitard Jean-Claude Garot³⁹. Les journalistes de cet hebdomadaire, nourris par le courant de la Nouvelle Gauche, ont participé à de très nombreuses luttes sociales dans la seconde moitié des années 1970. Considérés par les syndicalistes comme des pousse-au-crime, ils étaient de toutes les luttes et il n'était pas rare de voir le journal consacrer sa une à une occupation d'usine ou à une tentative d'autogestion. Mais c'est surtout dans son soutien à l'édition des pochettes des disques de lutte que son rôle prendra

sa pleine mesure. Avec l'impulsion de professionnels de l'impression disposant de matériel spécialisé, le style et la composition de ces pochettes se modifient nettement. L'objet n'est plus uniquement destiné à contenir le disque des chants de lutte, mais il se mue en affiche très illustrée et informative sur les tenants et aboutissants du combat engagé.

Sur la base des recherches effectuées, on disposerait de trois pochettes proposant cet ingénieux agencement : l'occupation de l'usine Siemens dans le Borinage à l'automne 1976, l'occupation des Fonderies Mangé près de Liège à la même période et la tentative d'autoproduction des Capsuleries de Chaudfontaine en 1977. Les deux derniers événements sont d'ailleurs liés en raison de leur proximité géographique et temporelle. Les documents relatifs aux conflits de Siemens et de Chaudfontaine sont les plus explicites et partagent des similitudes pertinentes. L'étude de ces deux pochettes sera donc privilégiée. Leur proximité tient notamment à la question de la désindustrialisation de la Wallonie et aux critiques adressées quant aux rôles des multinationales dans l'évolution du paysage industriel belge. Au début des années 1970, la société allemande Siemens avait obtenu d'importants avantages financiers du gouvernement dans le cadre des politiques de reconversion industrielle des régions en déclin, ici le Borinage⁴⁰. Dans ses déclarations d'intention, la multinationale allemande envisageait de construire une usine employant près de 1.000 travailleurs. Pour la région, il s'agissait d'un véritable bol d'air économique après la fermeture des mines de charbon et le lent redressement des activités industrielles. Or, après six années de fonctionnement, l'usine – qui n'a jamais compté plus de 390 personnes – ferme ses portes, provoquant une grande rancœur dans le bassin charbonnier face à l'opportunisme des investisseurs.

Très rapidement, l'occupation des locaux est décidée par les délégués syndicaux et une intense campagne de soutien est lancée à travers le pays. La pièce de théâtre créée par les ouvrières et des acteurs issus du théâtre-action est présentée plus d'une cinquantaine de fois un peu partout en Wallonie, alors que le disque des chants de lutte composés pendant l'occupation connaît un succès considérable dans le réseau militant. Le conflit se termine juste avant les fêtes de fin d'année après trois mois d'occupation sans qu'aucune garantie de reclassement ne soit acquise.

La situation aux Capsuleries de Chaudfontaine est un peu différente. L'entreprise avait été reprise en 1963 par la célèbre multinationale américaine Reynolds, conduisant à une première restructuration importante dès 1965. En septembre 1977, la direction annonce sa décision de fermer définitivement l'usine, annonce qui est suivie de l'occupation immédiate des locaux et le lancement de nombreuses actions symboliques : modification du sigle de la société, blocage des routes, mise à flot d'un radeau incriminant la politique industrielle des multinationales... Plus que tout autre conflit en Belgique, les travailleurs des Capsuleries de Chaudfontaine ont tissé des liens importants avec les ouvriers de Lip en raison d'une plus grande complémentarité dans les techniques de fabrication⁴¹. L'écho de cette lutte en Wallonie fut aussi considérable que l'occupation de l'usine Siemens, à ceci près que la perspective d'un Lip belge était clairement envisagée, les ouvriers ayant commencé la fabrication de salières, de briquets et d'aérosols. Outre ces multiples actions

de sensibilisation, des ouvriers de l'usine avaient constitué un groupe musical s'inspirant d'une démarche similaire entreprise aux Fonderies Mangé quelques mois auparavant. Le succès est également au rendez-vous avec des chansons telles que « Sous le ciel de Wallonie » ou « Les Ricains » dont le thème central interpelle l'avenir industriel de la région et celui de l'ouvrier. Malgré cette effervescence mobilisatrice, l'histoire de la lutte ouvrière aux Capsuleries se termine en 1978, après plusieurs tentatives infructueuses de reprise par un investisseur.

Les deux pochettes composées avec l'aide du journal *Pour* constituent bien plus que des illustrations pour appréhender l'intensité des conflits sociaux à l'époque. Au-delà des textes, des revendications ou même des photographies, ces documents laissent entrevoir un lyrisme certain offrant des clés d'analyse pour le conflit étudié. À première vue, le disque de Siemens paraît très épuré, puisqu'il présente un titre simple et explicite venant coiffer une photographie d'une manifestation des ouvrières de Siemens où les banderoles font office de sous-titres circonstanciés (fig. 8).

Figure 8. *Pochette du disque des ouvrières de Siemens occupant leur usine, 1976, collection Nicolas Verschueren.*

Le verso de la pochette-affiche est particulièrement intéressant de par la présence d'une interprétation dessinée des événements par un des chanteurs du GAM, Michel Gilbert (fig. 9). L'utilisation des dessins en tant que sources pour l'histoire est relativement épisodique, plus encore pour l'étude des mobilisations collectives⁴². Ces dessins ou plutôt ces croquis exposent des visages majoritairement anonymes, ils proposent deux lectures aux événements chez Siemens. Un premier niveau, très explicite, décortique la stratégie industrielle de la multinationale allemande, caricaturée sous les traits d'un cadre froid en complet-veston, l'incarnation d'une gestion aseptisée des rapports sociaux dans l'entreprise. À un second niveau, les dessins offrent une interprétation plus large et plus subtile de la situation économique régionale, dont l'objectif est d'obtenir une mobilisation de la population pour l'avenir de l'ancien bassin charbonnier. Alors que les photographies agissent comme des représentations

Figure 9. *Pochette du disque des ouvrières de Siemens occupant leur usine*, 1976, collection Nicolas Verschueren.

« fidèles » du vécu de l'occupation, les dessins apparaissent comme une démarche davantage interprétative, une analyse décryptée des événements.

La pochette du disque de soutien aux travailleurs des Capsuleries de Chaudfontaine a été réalisée près de six mois après le début du conflit (fig. 10). Si le GAM est à nouveau présent pour soutenir l'occupation, c'est le groupe Expression qui participe à la composition et à l'enregistrement du disque. Ce groupe de musiciens engagés de la région liégeoise dont on ne connaît que peu de choses s'était déjà manifesté lors de l'occupation des Fonderies Mangé⁴³. Ce 45 tours constitue, à notre connaissance, le dernier disque enregistré dans le cadre d'une lutte ouvrière. La pochette achève en apothéose le parcours des disques de lutte. Ce document est sans nul doute le plus riche de la série, tant par son contenu textuel que par la variété des iconographies à notre disposition.

Figure 10. *Pochette du disque des ouvriers des Capsuleries de Chaudfontaine, 1978,*
collection Nicolas Verschueren.

La composition graphique des dessins et des photographies alterne insouciance des scènes festives et gravité de la situation sociale. La mise en valeur des aérosols autoproduits, de l'entretien des machines et de la mobilisation ouvrière se réfère à une quête d'un réalisme du conflit, alors que les renversements de la domination économique réactivent un registre symbolique permettant l'illustration de la figure du patron. Ici

encore, on perçoit une interpénétration des traditions graphiques (bourgeois en haut-de-forme, poing serré, cortège de manifestants) avec la diversité des nouveaux symboles (usine occupée, parodies, métaphores appuyées).

Conclusion

En introduction au numéro de la revue *Cultures et conflits* dédiée aux formes graphiques de la contestation, Xavier Crettiez et Pierre Piazza regrettaient l'usage presque exclusivement illustratif de l'iconographie dans la recherche en sciences sociales⁴⁴. À côté de cet appel pour un travail de reconstruction de l'analyse scientifique, la focalisation sur l'image est potentiellement et ironiquement source d'obturations. L'omniprésence de l'iconographie accompagnant les mobilisations ouvrières dans les années 1970 suscite, qu'on le veuille ou non, un présupposé frivole à l'évaluation des luttes et occupations d'usine. Les dessins satiriques, les photographies railleuses et le kitsch des romans photos provoquent un sourcillement amusé dont il est difficile de se départir⁴⁵. En outre, cette iconographie particulièrement festive offre une image en partie tronquée de ces mobilisations où les moments d'angoisse, mais surtout d'ennui, étaient prépondérants. Est-ce à dire que l'iconographie de ces luttes ouvrières ne doit être prise que pour la fonction à laquelle elle a été assignée voire une représentation induite de la réalité ? Ce serait appliquer une méthodologie critique stricte réservée habituellement aux documents de la propagande.

De 1974 à 1977, l'évolution des pochettes des chants de lutte démontre avec netteté leur fonction de plus en plus importante pour la conscientisation, le renforcement d'une identité collective et une communication possible avec l'espace public⁴⁶. Or, une fois dépassée l'analyse de la fonction de l'objet « pochette » dans la mobilisation ouvrière, celui-ci offre de nouvelles entrées pour appréhender le conflit étudié. À ce titre, il est regrettable de n'avoir pu associer les éléments iconographiques du disque au contenu des chansons. Le visuel et l'audible offrent alors un tout nouvel aperçu des luttes ouvrières en Belgique dans les années 1970.

-
- ¹ CARHOP, Archives Marc Vandermosten, non inventoriées, Journal du Comité des jeunes des Forges de Clabecq, 1974.
- ² BREPOELS J., *Wat zoudt gij zonder «t werkvolk zijn? Anderhalve eeuw arbeidersstrijd in België*, Louvain, Kritak, 1981.
- ³ BETTENS L., « Quand la culture s'invite dans des conflits sociaux : une innovation des années 1970. Et aujourd'hui ? », dans *Analyse de l'IHOES*, [En ligne], 73, mis en ligne le 30 décembre 2010, consulté le 3 février 2015. URL : http://www.ihoes.be/PDF/Ludo_Bettens-Annees_1970.pdf.
- ⁴ La tentative d'autogestion par les ouvriers de l'usine de fabrication de montres Lip à Besançon constitue un des événements marquants de l'histoire ouvrière de la seconde moitié du XX^e siècle tant en France qu'en Europe. L'influence de cet événement sur les conflits ouvriers en Belgique dans les années 1970 est considérable et contribua à une radicalisation notable d'une partie du Mouvement ouvrier chrétien.
- ⁵ Dans son analyse des productions révolutionnaires, Louis-Jean Calvet associe le style graphique des pochettes de disque des chanteurs engagés aux registres graphiques des affiches de Mai 68. CALVET L.-J., *La production révolutionnaire, slogans, affiches, chansons*, Paris, Payot, 1976.
- ⁶ Telles que les oppositions à la création d'un barrage à Couvin ou la construction de la centrale nucléaire de Chooz.
- ⁷ ARTIÈRES Ph., *La Banderole. Un objet politique*, Paris, Autrement, 2013, p. 23.
- ⁸ Voir l'article de Florence Kaczorowski dans cet ouvrage.
- ⁹ BERTOLO A., ENCKELL M., *A cerclé, histoire véridique d'un symbole*, Paris, Éditions alternatives, 2009.
- ¹⁰ COZZOLINO F., « De la pratique militante à la fabrication du patrimoine. Le cas des murales d'Orgosolo en Sardaigne », dans *Cultures et conflits*, n° 91-92, 2013, pp. 45-64.
- ¹¹ DANAHER W., ROSCIGNO V., SUMMERS-EFFLER E., « Music, Culture and social Movement: Song and Southern textile worker mobilization, 1929-1934 », in *International Journal of Sociology and Social Policy*, vol. 22, n° 1-3, 2002, pp. 141-174.
- ¹² DENISOFF S., « Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song », in *The Sociological Quarterly*, vol. 9, n° 2, 1968, pp. 228-247.
- ¹³ GHEUDE M., KALISZ R., *Il y a Folklore et Folklore*, Bruxelles, Vie ouvrière, 1977, pp. 130-131.
- ¹⁴ MELUCCI A., « The process of Collective Identity », in JOHNSTON H., KLANDERMANS B., *Social Movements and Culture*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1995, pp. 41-63 ; HUNT S., BENFORD R., SNOW D., « Identity fields: Framing Processes and the Social construction of Movement Identities », in LARANA E., JOHNSTON H., GUSFIELD J., *New Social Movements: From Ideology to Identity*, Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp. 185-208; JASPER J., POLLETTA F., « Collective Identity and Social Movements », in *Annual Review of Sociology*, vol. 27, 2001, pp. 283-305.
- ¹⁵ NEVEU E., *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2011, pp. 79-80.
- ¹⁶ VERSCHUEREN N., *Fermer les mines en construisant l'Europe. Une histoire sociale de l'intégration européenne*, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 322.
- ¹⁷ GRANGER C., « Le match et la grève, ou les usages militants de l'événement (années 1970) », dans *Sociétés et Représentations*, n° 32, 2011, pp. 111-134.
- ¹⁸ CHAMPAGNE P., *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 237.
- ¹⁹ GERVEREAU L., « Les affiches de Mai 68 », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 11-13, 1988, pp. 160-171.
- ²⁰ CALVET L.-J., *La production révolutionnaire...*, op. cit.

- ²¹ HEMMERIJCKX R., « In de geest van Mei 68. Arbeidersprotest en radicaal militantisme in België », in *Cahiers d'histoire du temps présent*, n° 18, 2007, pp. 163-182 ; *Idem*, « Mai 68 et le monde ouvrier en Belgique », dans MORELLI A. et GOTOVITCH J., *Contester dans un pays prospère, l'extrême-gauche en Belgique et au Canada*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2007, pp. 135-152.
- ²² VERGNON G., « Le 'poing levé', du rite soldatique au rite de masse. Jalons pour l'histoire d'un rite politique », dans *Le Mouvement social*, n° 212, 2005, pp. 77-91.
- ²³ BUTON P., « L'iconographie révolutionnaire en mutation », dans *Cultures & Conflits*, 91/92, 2013, p. 42.
- ²⁴ HELLEMANS S., HOOGHE M., « Veel volk, niet zo veel macht. Nieuw sociale bewegingen en de transformatie van de Belgische politiek », in *Idem*, *Van « Mei '68 » tot « Hand in Hand »*. *Nieuwe sociale bewegingen in België 1965-1995*, Louvain, Garant, 1995, pp. 9-29 ; SHIN D., « Main d'œuvre immigrée et revendications qualitatives », dans *Revue belge d'histoire contemporaine*, vol. 62, 2012, pp. 103-138.
- ²⁵ Sur cet aspect, on consultera avec un vif intérêt l'ouvrage de Henry qui souligne notamment le lien entre la déception nourrie par le résultat de la grève du siècle en 1960-1961 et le parcours de certains militants dans les années 1970. HENRY A., *L'épopée des verriers au pays noir*, Liège, Luc Pire, 2013.
- ²⁶ WYNANTS P., « De l'action catholique spécialisée à l'utopie politique. Le changement de cap de la JOC francophone (1969-1974) », dans *Cahiers d'histoire du temps présent*, n° 11, 2003, pp. 101-117.
- ²⁷ PASTURE P., « Histoire et représentation d'une utopie : l'idée autogestionnaire en Belgique », dans GEORGI F., *Autogestion : la dernière utopie ?*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 143-156.
- ²⁸ CALVET L.-J., *La production révolutionnaire...*, *op. cit.*
- ²⁹ CHAUVIER J.-M., « Gauchisme et nouvelle gauche en Belgique », dans *Courrier hebdomadaire du Crisp*, n° 600-603, 1973.
- ³⁰ GUBIN E., MARISSAL C., *Jeanne Vercheval : un engagement social et féministe*, Bruxelles, Institut pour l'égalité des femmes et des hommes, 2011.
- ³¹ HEMMERIJCKX R., « In de geest van Mei 68... », *op. cit.* ; VIGNA X., ZANCARINI-FOURNEL M., « Les rencontres improbables dans les années 68 », dans *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, n° 101, janvier-mars 2009, pp. 163-177.
- ³² BETTENS L., GEERKENS E., « Des occupations d'usine à la médiation culturelle », dans DELHALLE N., DUBOIS J., *Le tournant des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010, pp. 63-82.
- ³³ TARTAKOWSKY D., *Le pouvoir est dans la rue. Crises politiques et manifestations en France*, Paris, Aubier, 1998, pp. 38-41.
- ³⁴ WANGERMÉE R., *Dictionnaire de la chanson en Wallonie et à Bruxelles*, Liège, Mardaga, 1995, p. 169.
- ³⁵ COHEN D., *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Paris, Seuil, 2006.
- ³⁶ Sur l'histoire de ce conflit voir : HENRY A., *L'épopée des verriers...*, *op. cit.*
- ³⁷ VERSCHUEREN N., « Quelles contre-propositions ouvrières lors des restructurations industrielles en Wallonie de 1959 à 1984 ? Stratégies de reconversion et paradigmes économiques », dans *Travail et Emploi*, n° 137, 2013, pp. 21-36.
- ³⁸ DEGÉE J.-L., *L'évolution des luttes ouvrières en Belgique*, Liège, FAR, 1980, p. 11.
- ³⁹ BOUFFIOUX M., *Pour : sous la plage... les pavés*, mémoire de licence en journalisme, Bruxelles, ULB, 1988.
- ⁴⁰ Pour une étude plus détaillée de ce conflit voir : VERSCHUEREN N., *Fermer les mines...*, *op. cit.*, pp. 287-291.
- ⁴¹ À ce titre, les ouvriers de Chaudfontaine ont réalisé des écrans pour les montres autoproduites à Lip.

⁴² FABRE D., « “C’est de l’art !” : Le peuple, le primitif, l’enfant », dans *Gradhiva* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 02 septembre 2012, consulté le 20 janvier 2014. URL : <http://gradhiva.revues.org/1343>.

⁴³ Sur la structure de ces groupes de musiciens engagés voir : BETTENS L., GEERKENS E., « Des occupations d’usine... », *op. cit.*, pp. 70-71.

⁴⁴ CRETTEZ X., PIAZZA P., « Iconographies rebelles », dans *Cultures & Conflits*, 91/92, 2013, pp. 7-11.

⁴⁵ Dans son étude sur l’humour en URSS, Amandine Regamey démontre la difficulté heuristique du travail sur la plaisanterie et les embûches analytiques propres à ce type de sources. REGAMEY A., *Prolétaires de tous pays, excusez-moi ! : dérision et politique dans le monde soviétique : essai*, Paris, Buchet-Chastel, 2007.

⁴⁶ L’émission de radio diffusée sur la RTB, *Il y a folklore et folklore*, animée par Michel Gheude et Richard Kalisz retransmettait ces nouveaux chants ouvriers contribuant à leur diffusion dans l’espace public en dehors du réseau militant.

Les reportages audiovisuels et la construction d'une esthétique du mouvement social chez Ducellier : mobilisation ou distanciation ?

Nathalie Ponsard

Au-delà des mouvements sociaux générés par les ouvriers de la firme Michelin à Clermont-Ferrand, la figure des « Dudus » – ouvriers travaillant dans les usines Ducellier du Val d'Allier – a été largement médiatisée au tournant des années 1980. Ce lieu, héritier de la tradition des luttes des mineurs, devenu un bastion de la métallurgie en milieu rural, très syndicalisé et contestataire dans les années 1960 et 1970, a été marqué par un long mouvement social selon la définition donnée par Michel Pigenet et Danièle Tartakowsky, c'est-à-dire un ensemble d'« interventions collectives destinées à transformer les conditions d'existence de leurs acteurs, de contester les hiérarchies ou les relations sociales, et à générer, pour cela, des identités collectives et des sentiments d'appartenance¹ ».

C'est, en effet, entre 1979 et 1985, que dans les usines du groupe Ducellier², constructeur d'équipements électriques pour l'industrie automobile, s'est noué ce mouvement. Là, les « Dudus », particulièrement de jeunes ouvriers et ouvrières cégétistes, ont mené initialement un mouvement de contestation de l'ordre usinier et de revendications salariales, puis face aux menaces et aux licenciements économiques, une lutte de défense du travail dans le Val d'Allier symbolisée par le slogan « Vivre au pays ».

Pour mieux le comprendre, il faut rappeler son inscription dans une temporalité fluctuante à plusieurs échelles. À l'échelle nationale, ce mouvement s'est inscrit dans le rassemblement chaotique de la gauche (PS et PCF) contre la politique économique menée par Valéry Giscard d'Estaing³. Il fut ensuite marqué par l'arrivée de la gauche au pouvoir, une rupture assortie d'espérances mais vite confrontée au « tournant de la rigueur⁴ » de mars 1983 générant désillusions et tensions fratricides tant entre militants socialistes et communistes, qu'entre mondes politiques et syndicaux. Cette échelle politique doit être aussi corrélée aux stratégies économiques de l'industrie automobile tant sur le plan national qu'européen et mondial : l'ère des restructurations industrielles et des délocalisations s'est esquivée avec son cortège de licenciements économiques dans des sites jugés « non rentables⁵ ».

Si la mémoire des militants et militantes cégétistes de l'entreprise Ducellier⁶ est précieuse pour l'historien, les reportages des journaux télévisés FR3 Auvergne portant sur ce long mouvement social⁷ offrent un double registre d'analyse. D'une part, pris dans l'épanouissement d'une culture de l'événement⁸, ils montrent la construction médiatique des mouvements sociaux en rendant visibles des manifestations dans un espace public local, notamment à deux moments clés : 1979, date de la première et longue occupation de l'usine Grosmesnil et l'automne 1984, temps fort de contestation⁹.

D'autre part, soumis à une grille d'analyse du verbal, du visuel et du sonore¹⁰, ces reportages, en tant que sources historiques, apportent des connaissances sur les événements et les formes des manifestations¹¹. À travers les banderoles et les prises de paroles des militants se déploie une culture politico-syndicale en action ; à travers les interviews, mais aussi l'expression des visages des acteurs ordinaires du mouvement, on peut faire une histoire du sensible dans le conflit révélant les tensions, la colère et l'indignation.

Ainsi, tout en cherchant à faire une histoire sensible du mouvement social et à appréhender l'esthétique de l'imagerie contestataire, nous chercherons à comprendre comment ces reportages diffusés dans un espace public local¹² ont contribué à un processus de mobilisation et/ou démobilitation à la fois auprès des militants, des grévistes, des non-grévistes et de la population locale. Sommes-nous face à une euphémisation ou une mise en scène réaliste ? Y-a-t-il une dramatisation ou une distanciation ? Peut-on suivre une évolution des procédés rhétoriques et figuratifs ? En d'autres termes, quels sont les usages de cette imagerie contestataire tant du côté des acteurs que des médias ? Comment s'opère le basculement vers un imperceptible dénigrement du mouvement dirigé par la CGT ?

Nous montrerons en quoi le conflit salarial de 1979 fut le temps des reportages polyphoniques, puis nous soulignerons la nouvelle mise en scène des grandes manifestations de 1984/1985 et enfin nous tenterons de comprendre à travers le décryptage de l'esthétique du mouvement social les effets de mobilisation mais aussi de distanciation.

Le conflit salarial de 1979 : le temps des reportages polyphoniques

La mise en image de l'événement phare du conflit : l'occupation et l'évacuation de l'usine Grosmesnil en 1979

Le 24 septembre 1979, la grève éclate dans l'atelier de fabrication des allumeurs de l'usine de Grosmesnil mais c'est le 9 octobre seulement que le journal télévisé commence à aborder la question avec un titre suggestif « Le durcissement de la grève aux établissements Ducellier de St Florine¹³ ». En effet, le 5 octobre 1979, l'Assemblée générale des grévistes avait décidé la grève générale et l'occupation de l'usine. Ainsi, le premier reportage débute par un premier plan à angle plat sur une grille blanche fermée suggérant l'occupation tandis que, par un long travelling, la caméra montre les grévistes formant un arc de cercle. Puis, en plongée, la caméra se focalise sur un syndicaliste qui égrène les revendications : une augmentation de 400 frs pour l'ensemble du personnel et une révision des classifications. S'en suit de nouveau un travelling sur les grévistes rassemblés jusqu'au vote massif à main levée dans une atmosphère de liesse ponctuée de cris. Si les revendications sont exprimées, aucune prise de parole ne porte sur l'élaboration des cahiers de revendications, la mise en place des conseils d'ateliers ou sur les motifs profonds de ce mouvement, notamment la remise en cause du travail à la

chaîne et de l'organisation du travail. Un peu plus tard, le reportage du 18 octobre 1979 reprend un premier plan selon la même esthétique : un plan rapproché, puis un plan moyen sur l'enseigne de l'entreprise « Ducellier et Cie » qui a sans doute une fonction de contextualisation. Puis, à travers deux autres plans moyens, l'occupation est signifiée par des scènes paisibles – un groupe de femmes jouant aux cartes et des hommes lisant le journal. Ce qui frappe, par opposition aux films militants de l'époque¹⁴, c'est la rareté des scènes d'occupation à l'intérieur de l'usine et l'absence totale de prises de parole des grévistes.

Si l'occupation paraît sereine, les reportages offrent au contraire une dramatisation de la confrontation des CRS et des grévistes. En effet, dans la mise en scène du mouvement social, la reprise de l'usine occupée par les CRS en pleine nuit du 5 novembre 1979 en devient l'événement principal¹⁵. Il a lieu suite à une ordonnance du Tribunal de Grande instance du Puy-en-Velay et provoque, après le retentissement de la sirène et du tocsin, dès le matin, le rassemblement de la population autour de l'usine. Le choix des plans renforce l'opposition frontale entre grévistes et CRS : d'abord, un plan d'ensemble en plongée sur les CRS formant une haie de boucliers de verre devant l'usine ; puis, un plan moyen sur le face-à-face : d'un côté, les CRS immobiles et, de l'autre, le défilé marqué par les cris de colère et d'indignation des manifestants. Ce « climat survolté », selon l'expression du reporter en voix off, s'explique par la mémoire historique douloureuse du bassin minier de Brassac en 1948 comme le rappelle un militant syndical plus âgé : « On n'a pas vu cela depuis 1948 date à laquelle les forces de police sont intervenues contre les mineurs. On sait maintenant ce qu'il en est ! Dans ce bassin, à cause de la politique contraire aux intérêts des travailleurs et contraire aux intérêts du pays, il n'y a plus ni mineurs, ni mines ! »

Cette mise en scène de l'opposition frontale par le reportage est en concordance avec la sensation du drame vécu par les cégétistes puisque la CGT va produire des images du conflit, sous la forme de cartes postales, parmi lesquelles on retrouve très exactement cette vision d'affrontement et de tensions (fig. 1, 2, 3). Pour l'expliquer, sans doute faut-il ajouter que les forces de l'ordre avaient aussi pour mission de permettre aux non-grévistes d'entrer et de travailler dans l'usine.

Enfin, à la fin du conflit, les images de grilles fermées cèdent la place à des plans fixes ou des travellings sur des ateliers vides¹⁶, suggérant ainsi les conséquences du mouvement social : l'arrêt (dommageable ?) de la production. Parallèlement, à partir du mois d'octobre, se dessine une évolution passant du reportage polyphonique à la domination de la voix off.

Figure 1. *Le face à face CRS/manifestants.*

Figure 2. *L'évacuation de l'usine occupée.*

Figure 3. « Dans la nuit à 1h15. Les brigades d'intervention ont pris l'usine de *Grosmesnil* ».

Photogrammes issus du reportage FR3 Auvergne du 5 novembre 1979.

Du reportage polyphonique à la domination de la voix off sur fond de manifestation

Le reportage du 30 octobre 1979¹⁷ intitulé *L'affaire Ducellier : le point de vue des syndicats et de la direction*¹⁸, est typiquement polyphonique : il est, en effet, construit sur l'alternance d'une voix off, de prises de position syndicale et patronale. Le commentaire distancié sur la situation, c'est-à-dire le maintien de l'occupation de l'usine et le blocage de la production, en voix off, se superpose à un plan en plongée sur le défilé massif des manifestants dont on entend les voix et les slogans. La caméra s'attarde sur une grande banderole rouge de la CGT portant des revendications générales : « Le pouvoir et les patrons attaquent la sécurité sociale, les salaires, les retraites. Ensemble barrons leur la route. » C'est au coordinateur du mouvement Pierre Mercier¹⁹ qu'il revient de préciser la situation locale : d'une part, la rédaction par les salariés de vingt-sept cahiers de revendications et d'autre part, la principale revendication salariale (les 400 francs). À deux reprises, la voix patronale très posée annonce que les propositions salariales sont les seules possibles en fonction de la situation économique de l'entreprise. La voix off renforce le discours en affirmant que « ce conflit social dure maintenant depuis plus

d'un mois et que la direction a sonné le signal d'alarme : la grève risque d'avoir de graves conséquences sur la situation économique et aussi sur le plan social ». Dans une déclaration redondante, le directeur, d'une voix monocorde, évoque l'aggravation de la situation obligeant les constructeurs à faire appel aux concurrents français et étrangers. Suit un gros plan sur Pierre Mercier évoquant le « chantage à l'emploi » et dénonçant les délocalisations de production en Espagne. Le reportage se termine par un commentaire en voix off sur un dernier plan, à angle plat sur le défilé puis un zoom sur une pancarte blanche sur laquelle est inscrit en noir et rouge le slogan suivant « Le Phare Ducellier voit tout sauf notre misère », signe d'une production écrite ouvrière singulière et clin d'œil humoristique aux publicités des productions initiales de l'entreprise.

À partir du 31 octobre 1979²⁰, la voix off du commentaire domine des images de défilé qui permettent à l'historien de visualiser les principales revendications sur des supports variés tels que banderoles mais aussi pancartes parfois placées en hauteur sur l'estafette grise du syndicat CGT²¹. Se déploie ainsi tout un répertoire de symboles : un premier plan sur l'usine Grosmesnil avec la banderole et le slogan écrit en rouge CGT « Usine occupée – Pour la satisfaction de nos revendications » ; un deuxième plan sur une énorme pancarte « Halte aux massacre des industries » en lettres noires sur fond rouge rappelant l'opposition à la politique industrielle menée par le patronat et l'État (fig. 4).

Figure 4. *Le point sur l'affaire Ducellier*. Photogramme issu du reportage FR3 Auvergne du 10 novembre 1979.

Ainsi, à la fin de l'année 1979, le combat pour la défense des emplois se profilait. La dernière séquence de ce long conflit social s'amorçait avec son cortège de licenciements de délégués syndicaux et de licenciements massifs²² et une succession de moments de négociation (très peu visibles à l'écran) et de contestation. Les manifestations changeaient de tonalité : elles se singularisaient par l'irruption d'élus locaux – signe d'une politisation – et surtout l'émergence de non-grévistes – signe d'une opposition aux travailleurs et militants cégétistes. Comment ce nouveau contexte contestataire était-il mis en scène et saisi par la caméra ?

Une nouvelle mise en scène des grandes manifestations de 1984 et 1985 : pour la défense de l'emploi dans le Val D'Allier

Figure 5. *La manifestation Ducellier à Issoire, 18 novembre 1984.* Photogramme issu du reportage FR3 Auvergne du 18 novembre 1984.

Des reportages engagés

À l'automne 1984, une rupture de style se produit dans les reportages qui s'inscrivent dans une approche compréhensive : un processus d'individualisation du reporter s'affirme. Appelé pour relater la journée et expliquer la situation, Laurent B. apparaît en gros plan à l'image et parle directement aux téléspectateurs²³. Dans son commentaire, il met l'accent sur les sensations éprouvées par les ouvriers et ouvrières dans l'attente du verdict du comité d'entreprise extraordinaire. La colère, fondée sur un sentiment d'injustice, s'exprime dès le troisième plan rapproché sur lequel un ouvrier gréviste, filmé derrière un grillage, déclare : « Valeo a beaucoup d'argent. Nous, on a tout donné de par nos salaires (3600 à 3800 francs par mois pour 80 % du personnel). On a tout donné nos acquis. Nous chômons. Il y a de la répression tous azimuts : qu'est-ce qu'ils veulent de plus ? Et on nous explique par la voix du nouveau directeur qu'il faut encore se serrer la ceinture ! Non, on n'est pas dans le même bateau. »

Puis, la caméra capte la longue énonciation de la liste des licenciés à l'hygiaphone tandis qu'elle s'attarde sur les ouvrières en pleurs. Et, sur ces images de désespoir, le commentaire se déploie, un commentaire engagé du côté des travailleurs. Le reporter n'hésite pas à parler de drame et à évoquer un « bilan social désastreux ». Il interpelle les téléspectateurs/citoyens : « L'affaire Ducellier, le drame de Ducellier, c'est l'affaire de tous aujourd'hui, peut-être plus aujourd'hui qu'hier. Qui ose ne pas être solidaire encore avec ceux qui ont presque tout perdu ! Le comité d'établissement, c'était un dernier espoir. »

Simultanément, les images des banderoles donnent à voir les prises de positions cégétistes : « non aux licenciements ! », « Ducellier doit être le premier équipementier typiquement français », « Ducellier vivra » (fig. 5).

Ce style de mise en scène des manifestations devient alors récurrent. Le reportage débute toujours par des vues panoramiques (en plongée) révélatrices de l'ampleur des manifestations²⁴, des ambiances plus ou moins revendicatrices et festives et de la diversité

des soutiens. Sur ce point, la manifestation du 24 octobre 1984²⁵ paraît unitaire tant par le foisonnement des banderoles syndicales montrant la mobilisation de tout un ensemble de salariés de la métallurgie et autres secteurs du Val d'Allier²⁶ que par la participation de la population et le soutien d'élus locaux, partis politiques et associations de jeunesse (PCF, PS, UFF, JOC et JC²⁷). En même temps, elle dévoile le processus de politisation largement en marche dans le mouvement. Puis, à travers des zooms et plans rapprochés, la caméra filme les manifestants à angle plat : le cameraman se glisse auprès des manifestants. Pour l'historien, c'est l'occasion de scruter les acteurs ordinaires – des hommes mais aussi beaucoup de femmes et particulièrement des enfants porteurs de pancartes telles que « Mon papa est licencié pour avoir défendu ses droits²⁸ » –, d'entendre distinctement les slogans (« Valeo, du boulot » ou encore « non aux licenciements ! Non au déclin industriel ! Nous voulons vivre au pays ») et d'écouter les prises de parole des leaders syndicaux souvent situés, symboliquement, au cœur du reportage. C'est ainsi l'occasion de comprendre les motifs de la manifestation qui ne sont pas toujours très détaillés dans les commentaires des reporters, plus narratifs qu'explicatifs. En effet, très courts, les reportages ne facilitent pas l'expression verbale de la CGT sur la politique industrielle. La position du syndicat est plutôt perceptible dans le kaléidoscope bariolé des slogans, banderoles et pancartes.

L'exploration d'une co-construction

La singularité des reportages à partir d'octobre 1984, due notamment à la tonalité 'engagée' et à la synchronisation du commentaire, nous a conduit à mener un entretien auprès du reporter, Laurent B., pour déterminer sa position dans le milieu de l'audiovisuel²⁹ et ainsi mieux appréhender la construction de ces reportages³⁰.

Doté d'un Bac B, formé à l'IUT de journalisme de Tours, ce journaliste a acquis une première expérience professionnelle, déterminante, dans le cadre d'un stage réalisé à FR3 Caen, station dirigée par Henri Sannier. C'est par le milieu professionnel qu'il est confronté à la gauche nouvellement arrivée au pouvoir en mai 1981. À ce moment, à l'instar de toute une jeune génération, il la perçoit comme un moment de « rupture » et « d'espérances » relatives à la liberté de la presse et au désir d'un monde plus juste. Simultanément, il découvre la hiérarchie de l'information et le domaine de « l'éco-soc », réservé à des journalistes plus chevronnés, mais paradoxalement rarement situé à la Une car réputé ardu pour des téléspectateurs dans un contexte déjà concurrentiel où l'audimat pèse de plus en plus sur la construction des grilles de programme. En outre, il s'interroge sur les changements réels dans l'économie : est-ce la fin du capitalisme ? L'amorce d'un nouveau système ? De nouvelles relations dans les entreprises ?

C'est dans un tel état d'esprit qu'il se voit confier à partir de 1982 par FR3 Auvergne des sujets économiques et sociaux. Ses premiers reportages auprès des ouvriers Michelin à Clermont-Ferrand le conduisent à nouer des contacts avec les syndicats et se plonger dans le « bain social ». Puis, en tant que rédacteur, accompagné d'un cameraman, d'un assistant pour l'éclairage et d'un preneur de son, il part à Issoire avec un projet en

tête : « en tant que témoin, faire comprendre l'événement. » Dans un contexte de forte syndicalisation et mobilisation, il est contacté directement par les leaders syndicaux. Et d'ailleurs, signe de cette proximité sociale, il se rappelle encore des prénoms des figures syndicalistes rencontrées à l'époque³¹. Pour autant, ses reportages accordent surtout la parole au coordinateur du mouvement, Pierre Mercier, ce qu'il explique de plusieurs manières : l'impératif du temps et la clarté des propos. Pour justifier la rareté de la parole ouvrière spontanée, il ajoute que, dans ce contexte tendu de licenciements économiques, certains ouvriers, syndiqués de base, ne voulaient pas se faire remarquer par les cadres et la direction. Enfin, selon lui, même après 1982, les rédacteurs-en-chef ne se sont pas forcément engagés dans le sens d'une plus grande expression sociale.

Cependant, en tant que très jeune *reporter*, s'il ne pèse pas sur le choix des sujets, Laurent B. peut marquer de son empreinte les reportages. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que ces derniers sont « engagés » par leur proximité aux émotions des ouvriers et ouvrières qui manifestent. En ce sens, ils se situent dans une approche compréhensive de l'événement. Dans son témoignage, Laurent B. confirme d'ailleurs cette analyse en précisant que le reportage doit pouvoir montrer la douleur et faire partager les émotions ressenties. Il ne renie d'ailleurs pas son approche subjective : « Je me souviens que j'avais eu du mal à parler sur un reportage où j'étais vraiment touché. J'avais les larmes aux yeux parce qu'on voyait la détresse. » Or, justement, cette sensibilité renvoie à la tonalité du commentaire évoqué plus haut et aux explications rétrospectives concordantes : « Je ne me sentais pas engagé... sinon du côté du bon sens ! On voit ça, personne ne peut rester insensible ! On vit forcément dans le même monde donc la détresse des uns et des autres, le choc de la perte d'un emploi ou d'une mutation sans accompagnement... Tout le monde doit partager et ressentir la même chose. »

Cette sensibilité renvoie aussi à « l'envie de pousser un cri lorsqu'on est loin du journal.... envie de faire entendre des choses autrement ». En d'autres termes, se profile une critique de la presse télévisée et notamment de la hiérarchisation des événements faite par les médias qui dicteraient une certaine vision de la réalité sociale³². Effectivement, à 20 ans, Laurent B. reconnaît avoir été confronté directement à la détresse des centaines de licenciés (« J'ai été bouleversé parce que je l'ai vécu à 20 ans et je découvrais ce que je n'avais jamais vu dans la presse »). Cette expérience vécue – « voir les conflits sociaux en vrai et non plus en noir et blanc... de loin », autrement dit son passage de l'autre côté de l'écran, rencontre son côté « révolté contre l'injustice » et consolide sa vision de la télévision qui doit « être un moyen d'alerter et de raconter ». Or, en son synchrone, à la fin de la manifestation, le reporter fait son commentaire à chaud, qui contraste lors du journal télévisé avec la présentation objective du journaliste en studio. Il reste que, maîtrisant le montage, il opère aussi un choix d'images traduisant le sentiment de solidarité entre le mouvement ouvrier et la population locale, un sentiment fondé sur l'attachement à la région.

À ce point de l'analyse, le média télévisuel régional est cependant loin de stigmatiser ou de dénigrer le mouvement social ; en ce sens, il convient bien de reprendre l'expression

de « pacte de lecture de la presse régionale » élaboré par Erik Neveu³³. Cependant, progressivement à partir du mois de novembre 1984, les signes d'une distanciation du mouvement social surgissent.

Les dispositifs de distanciation du mouvement social

La mise en images des actions cégétistes « spectaculaires³⁴ » et leur ambivalence

Figure 6 et Figure 7. *L'enchaînement des Dudus à la statue de Vercingétorix.*

Photogrammes issus du reportage FR3 Auvergne du 25 novembre 1985.

La mise en scène des actions spectaculaires de 1984 et de 1985 avait pour but d'alerter la population, d'interpeller les pouvoirs publics et donc d'attirer l'attention des médias³⁵ dans un contexte où les journaux télévisés, de plus en plus attentifs à l'audimat, cherchaient à 'spectaculariser' et dramatiser l'actualité économique et sociale. Elle s'inscrivait aussi dans la longue tradition du mouvement ouvrier. Le large répertoire des actions typique des années 1970 et 1980 reflétait en effet la démonstration de force et le sens de la camaraderie et de la combativité du groupe : actions dans la gare d'Issoire avec blocage de trains (fig. 8)³⁶, barrage sur la nationale 9 entre Issoire et Clermont avec la geste symbolique des pneus brûlés³⁷, la marche CGT-Ducellier entre Issoire et Clermont³⁸, opérations « villes mortes » à Issoire³⁹ en passant par l'enchaînement symbolique de « Dudus » à la statue de Vercingétorix face à la Préfecture de Clermont (fig. 6 et 7)⁴⁰. Ainsi, le mouvement social s'est dilaté géographiquement en se transposant à Clermont, capitale régionale et à Paris devant le siège social de Valeo⁴¹ ou devant le ministère du Travail socialiste interpellé sur sa politique industrielle et son combat contre les licenciements économiques⁴². Or, ces actions spectaculaires peuvent être interprétées de manière différente selon les acteurs et leurs positions. Du côté des militants cégétistes, elles ont assurément renforcé les liens de solidarité du groupe enraciné dans leur territoire. Elles ont conforté leur identité de travailleurs physiquement forts et résistant à l'ordre patronal et capitaliste dans le contexte de libéralisation et de mondialisation qui frappe de plein fouet le monde ouvrier. Elles ont également interpellé les pouvoirs publics comme le montre la kyrielle de réunions d'élus locaux sur la question de l'emploi dans le Val d'Allier.

Figure 8. *Actions dans la gare d'Issoire 5 avril 1985.*
Photogramme issu du reportage FR3 Auvergne
du 5 avril 1985.

Cependant, ces images de « coups de force » cégétistes n'ont-elles pas aussi conforté la circulation de représentations négatives de militants « jusqu'au-boutistes » qui n'hésitent pas à occuper des usines et séquestrer des patrons en toute illégalité ? En d'autres termes, n'ont-elles pas suggéré l'idée d'une violence « rouge » diffusée par des tracts anti-communistes au même moment ? En effet, à travers des slogans tels que *Les cosaques au boulot*, l'image de militants cégétistes destructeurs des usines et responsables de l'aggravation financière de l'entreprise par la perte des marchés se diffusait, convergeant avec les commentaires des rédacteurs en chef et les analyses des experts économiques dans les studios de la chaîne télévisuelle régionale.

Commentaires ou experts économiques sur la crise de l'industrie automobile : un contre-point au mouvement social ?

Dès le début des années 1980, certains reportages de manifestations sont accompagnés d'un commentaire sur la conjoncture difficile de l'industrie automobile. Au tassement du marché intérieur, la baisse de la demande extérieure et les pertes financières du groupe industriel s'ajouteraient un problème de sureffectifs et un manque de productivité.

L'exposé de la logique économique en voix *off*, s'efforçant d'objectiver la situation sociale tendue peut même précéder les images de la manifestation⁴³. Il apporte alors une tonalité dissonante au reportage sur le vif auprès de manifestants scandant « Valeo du boulot, Ducellier vivra ». Il prend le contre-pied des positions critiques défendues par la CGT : la dénonciation de la politique salariale du patron ; la stigmatisation de la politique de reprise en main qui se traduit par un encadrement visant à discréditer la CGT, à désamorcer le combat syndical et à remettre en cause le mouvement pour la démocratie syndicale amorcée par la reconnaissance de la section syndicale d'entreprise en 1969 et réactivée par les lois Auroux⁴⁴ ; le rejet de la stratégie industrielle des nouveaux dirigeants (Valeo et Lucas entre 1979 et 1984, puis Valeo), qui dans le mouvement de restructuration de l'industrie automobile européenne, a provoqué licenciements et fermetures d'usines en France ; et enfin à partir de 1982, la « francisation » de la production par une prise de participation de l'entreprise Renault.

Des signes de fractures dans le mouvement social : la percée des non-grévistes et des tensions intersyndicales

De 1979 à 1985, l'imagerie du mouvement social dans les journaux télévisés est dominée par la CGT aussi bien dans les défilés que dans les prises de position du coordinateur attitré. Cette visibilité repose sur une réalité syndicale : la forte syndicalisation des Dudus à la CGT et à l'Union Générale des Ingénieurs, Cadres et techniciens (UGICT-CGT).

Cependant, dans un long reportage diffusé le 2 décembre 1982 et intitulé *Durcissement du conflit*, l'image et la parole sont accordées aux non-grévistes. Sur un plan d'ensemble de la manifestation précédée d'un fourgon de police, on peut entendre les slogans suivants : « Nous voulons travailler. Les casseurs à la porte. » Le porte-parole des manifestants rassemblés devant la Halle aux Toiles de la ville s'oppose à l'occupation de l'usine et revendique la liberté du travail. S'il admet que l'augmentation de 2 % est insuffisante, il place au premier plan la sauvegarde de l'emploi qui est menacée par les fréquentes occupations d'usine. Deux jours auparavant, le 30 novembre 1982, les non-grévistes avaient adressé une pétition au gouvernement et aux autorités régionales et départementales dénonçant le « climat de terrorisme » entretenu par la CGT. Ils avaient, le 1^{er} décembre 1982, envahi puis occupé la mairie d'Issoire et fait circuler des tracts anti-cégétistes.

En octobre 1984, c'est encore, l'occupation de l'usine de Grosmesnil qui révèle les tensions dans l'intersyndicale. Après l'intervention de Pierre Mercier et du directeur de l'usine, l'intersyndicale (FO, CGC, CFDT) s'élève contre la nouvelle occupation de l'usine de Grosmesnil qui ne peut qu'aggraver le problème de Ducellier et interpelle les pouvoirs publics. Elle ne participe pas à l'opération « ville morte » du 16 novembre 1984 organisée par la CGT pour soutenir l'emploi chez Ducellier et plus largement dans le Val d'Allier même si elle continue à condamner les manœuvres de la direction, à exiger l'amélioration du plan social et un reclassement pour tous les salariés licenciés. Contrairement à la CGT, elle privilégie la stratégie de la négociation. Interviewé par le journaliste, René Pommier (CFDT), déclare « Nous, on veut la négociation, Eux refusent la négociation ». La divergence sur la marche de l'action est ici éclatante. Lors de la réunion du 22 novembre 1984, seule la CFDT a siégé à la réunion de la Préfecture en présence des élus de la région, du département et de la Haute-Loire. Pour comprendre cette tension intersyndicale, il faut désormais prendre en compte le processus de politisation.

La politisation du conflit

La politisation du conflit perce dans les reportages télévisés de deux façons : d'une part, à travers la visibilité des élus locaux dans les manifestations, principalement les maires et conseillers municipaux du Val d'Allier, aisément repérables à leurs écharpes tricolores ; d'autre part, à travers les comptes rendus ou interviews des protagonistes lors des nombreuses tables rondes à géométrie variable entre la Direction de l'entreprise, l'inspection du travail, les pouvoirs publics, les représentants syndicaux et les élus

politiques qui tentent de promouvoir une politique de développement et de diversification des activités économiques du Bassin d'Emploi⁴⁵.

Or, cette visibilité du politique est paradoxale. Certes, elle révèle l'impact du mouvement social sur la mobilisation des pouvoirs publics, l'émergence d'une réflexion sur la question régionale des emplois dans le Val d'Allier et en filigrane la question nationale de la politique industrielle du gouvernement socialiste dans le cadre du tournant de la rigueur⁴⁶. *A contrario*, elle provoque aussi un amenuisement de la visibilité du mouvement social et un relatif isolement de la CGT et du PCF dans le mouvement de contestation contre la fermeture de l'usine d'Issoire d'autant plus que la Direction de l'entreprise ne se contente plus des communiqués de presse dans *La Montagne* mais s'empare des médias audiovisuels.

Irruption de la voix patronale et dénigrement de l'action cégétiste

À partir de la fin de l'année 1984, la voix patronale s'amplifie dans les journaux télévisés. Le journal du 29 octobre 1984 est à cet égard significatif⁴⁷. Certes, il s'ouvre sur la manifestation qui relaye des revendications récurrentes, « non aux licenciements et non au déclin », mais dans un contexte particulier puisque l'usine Ducellier vient d'être réoccupée dans la nuit par la CGT et qu'une grève de 24 heures reconductible vient d'être votée par le personnel participant. Ainsi, le coordinateur CGT, interpellé par le journaliste sur la nécessité de cette action, la justifie en déclarant que c'est un fait « grave » mais nécessaire « pour se faire entendre » dans le cadre des négociations tripartites. Lui succède l'interview du directeur de l'usine s'opposant fortement à ce « genre d'intervention qui ne peut que détériorer le climat social de l'entreprise et aller à l'encontre de la liberté du travail ».

Cette voix patronale est encore plus vibrante le 2 octobre 1985 après que Valeo a présenté son plan industriel et social à Paris⁴⁸. Sur fond d'images de la manifestation, le responsable national CGT métallurgie, Bruno Cassan, est brièvement interviewé. Puis, le journal télévisé quitte l'espace public et le mouvement social pour montrer les images de la réunion des dirigeants de Valeo. Le téléspectateur entend alors Alain Tribout (responsable des affaires sociales de Valeo) présenter publiquement le plan industriel comme un plan de concentration et de modernisation assorti d'un dispositif social. À la fin de l'interview, en gros plan, il condamne fermement « le groupe de nervis de la CGT communistes ou cégétistes » qui « casse » et « occupe les usines ». Il reprend l'idée de « terrorisme rouge » circulant déjà dans le Val d'Allier, une idée pourtant peu exploitée par les journalistes de FR3.

Ainsi, des traces de potentielle démobilisation émaillent les reportages sans pour autant ternir les reportages engagés du côté des ouvriers et ouvrières grévistes. De façon cruciale, elles posent l'épineuse question de la réception des journaux télévisés et invitent aussi à une recherche sur la diffusion de l'idée de « violence rouge » à la fois à travers les tracts, les inscriptions murales et les récits d'actions parfois fondés sur des rumeurs. Cela

induit aussi une réflexion sur la portée de l'image télévisuelle dans un dispositif élargi de circulation des idées.

Pour conclure, il nous faut revenir sur l'apport des sources audiovisuelles dans la construction d'une histoire sensible du mouvement social. Convoquées dans un dispositif de sources variées – sources orales, syndicales et presse locale – elles sont précieuses pour réinscrire les mémoires ouvrières militantes dans ce vaste mouvement social. En effet, la force de la lutte collective et de la solidarité, tant avec les salariés des autres entreprises du Val d'Allier qu'avec la population (y compris les commerçants de la ville d'Issoire), éclate à travers les images des manifestations à la fois dans les plans panoramiques montrant la longueur des défilés et dans les plans rapprochés où ouvrières et ouvriers scandent dans un même élan les revendications. La colère, l'indignation mais aussi l'abatement face aux licenciements collectifs et syndicaux révélant une forme de répression, montrent avant tout la force émotive de ce combat revendicatif et défensif à la fois.

Nous pensons que si la plupart des reportages, même polyphoniques et engagés, excluent la parole ouvrière, l'analyse de cette imagerie contestataire est productrice d'une histoire sensible du mouvement social. Ces sources audiovisuelles apportent une représentation du mouvement social qui interpelle l'esprit critique de l'historien à la fois sur la question de la mobilisation/démobilisation et sur celle de la réception différenciée.

Sur un mode narratif plus qu'explicatif, les reportages mettent davantage l'accent sur les manifestations spectaculaires que sur les négociations ou les propositions alternatives des syndicats dans le cadre de la restructuration industrielle. Ainsi, ces reportages ont dans un premier temps alerté la population et les pouvoirs publics sur la question centrale de l'emploi dans le Val d'Allier et ont donc contribué à une mobilisation dépassant le cercle de militants. *A contrario*, on peut s'interroger sur l'influence respective des images et des messages verbaux sur le grand public « local » : les spectateurs sont-ils plus attentifs au commentaire du reporter ou à la présentation du journaliste sur le plateau de télévision ou à l'analyse de l'expert économique ? Comment perçoivent-ils le face-à-face entre la parole syndicale et le discours politique ?

Et surtout, si, grâce aux reportages engagés, on ne peut souscrire totalement à l'idée du dénigrement systématique des actions cégétistes, des signes de distanciation du mouvement social s'affirment tant à travers les commentaires des experts économiques sur la crise de l'industrie automobile que dans la politisation croissante du conflit et l'irruption de la voix patronale tonitruante procédant à un dénigrement de l'action cégétiste. Or, cet effacement du mouvement social de l'écran pose une myriade de questions : traduit-il l'essoufflement réel du mouvement ou participe-t-il à un processus de démobilisation qui d'ailleurs ne toucherait pas le cœur de la communauté cégétiste militante ? Peut-on envisager des pressions de la part du pouvoir central et des élus locaux socialistes sur les télévisions régionales à un moment où en Haute-Normandie, en Lorraine et dans le Val d'Allier la politique industrielle est critiquée à la base et par le PCF, l'allié d'hier⁴⁹ ? Enfin, l'irruption de la parole patronale ne montre-t-elle pas aussi

les progrès des entreprises en matière de communication politique audiovisuelle dans les années 1980 ?

Dans un premier temps, l'image audiovisuelle, en donnant une visibilité à la force du mouvement social, a pu jouer un rôle dans l'interpellation des pouvoirs publics locaux et nationaux. Cependant, force est de reconnaître que, dans les médias, la logique économique l'emporte sur la logique sociale⁵⁰. Cette analyse nous conduit donc à souligner la dissociation entre la politique économique du gouvernement socialiste rallié au néo-libéralisme au nom de la modernité des entreprises et de la modernisation industrielle face à la concurrence européenne, et les populations ouvrières traumatisées par les nombreux licenciements économiques de la période⁵¹. Or, cette dissociation est clairement visible dans les images des reportages.

Grille d'analyse⁵²

Titre du plan ou de la séquence	Description	Images	Sons	Type de montage	Effets visés
	(Résumé des actions principales)	Angles de vue et mouvement de caméra	- Commentaire voix off - Interview - Scènes (Prises de parole spontanées) ⁵³ - Slogans - Musique		

¹ PIGENET M., TARTAKOWSKY D., *Histoire des mouvements sociaux de 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2012.

² Les usines sont installées en 1938 à Issoire et Brassac (B1) dans le Puy-de-Dôme et St-Florine (Ducellier Grosmesnil en 1960-1961 et Ducellier Sainte-Florine B2).

³ Signature du programme commun en 1972 et rupture en 1977.

⁴ BANTIGNY L., *La France à l'heure du monde de 1981 à nos jours*, Paris, Seuil, 2013. Les guillemets s'imposent dans la mesure où le changement de politique s'installe dès l'automne 1981 au nom de la modernité de l'Europe. Le mot « rigueur » est employé dès 1982 avec le premier plan de rigueur. Mars 1983 constitue une accentuation de la conversion à la logique de l'économie de marché avec un second plan de rigueur.

⁵ *Ibidem*, p. 37. Le rythme des destructions d'emplois dans l'industrie s'élève à 140 000 par an.

⁶ Ce travail répond aussi à un souci d'ancrage empirique. Lire PÉCHU C., « Laissez parler les objets ! De l'objet des mouvements sociaux aux mouvements sociaux comme objet », dans FAVRE P., FILLIEULE O., JOBARD F. (dir.), *L'Atelier du politiste. Théories, actions, représentations*, Paris, La Découverte, 2007.

⁷ On peut se référer aux réflexions de Patrick Champagne sur le rôle de la presse dans la construction de l'événement politique : « *Ce qui est dit et vu de l'événement est en fait le produit de la rencontre entre les propriétés du groupe qui se donne ainsi à voir publiquement et les catégories de perception, à la fois sociales et politiques du groupe de journalistes.* » CHAMPAGNE P., *Faire l'opinion : le nouveau jeu politique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 222.

⁸ GOETSCHER P., GRANGER C., « Faire l'événement, un enjeu des sociétés contemporaines », dans *Sociétés & Représentations*, n° 32, décembre 2011, pp. 9-23.

⁹ Entre 1965 et 1985, l'INA répertorie 185 documents relatifs à Ducellier. Nous avons visionné l'ensemble et analysé les reportages suivants : 17 reportages télévisés pour 1979, 8 pour l'année 1981, 16 pour l'année 1982, 12 pour l'année 1983, 31 pour 1984 et enfin 8 pour 1985.

¹⁰ En annexe à la fin de l'article.

¹¹ Dans une bibliographie très abondante, retenons la synthèse très stimulante de FILLIEULE O., TARTAKOWSKY D., *La manifestation*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2013.

¹² Selon la terminologie utilisée par FAVRE P., « Les manif's de rue, entre espace privé et espaces publics », dans FAVRE P., FILLIEULE O., JOBARD F. (dir.), *op. cit.*, p. 211.

¹³ INA, LXC 02019383, Le durcissement de la grève aux établissements Ducellier de St-Florine, reportage de Bernard Charvet du 9 octobre 1979.

¹⁴ PONSARD N., *Quand filmer l'occupation d'usine rime avec la fabrication d'un "récit de l'entre soi"*, Colloque international, Histoire culturelle du travail, organisé par l'Institut d'Histoire culturelle Européenne, 2-5 juillet 2012, Lunéville. Cette analyse porte sur deux films *Grève à Ugine* de Robert Amprimo (1968) et *Jossermoz, usine occupée* de Pierre Todeschini (1978).

¹⁵ INA, LXC 02007782, JT FR3 Auvergne, Vergongheon : réactions suite à l'évacuation de l'entreprise Ducellier, reportage de Stéphane Gaillard du 5 novembre 1979.

¹⁶ INA, LXC 02019687, JT FR3 Auvergne, Le point sur l'Affaire Ducellier, reportage de Faye H. du 2 novembre 1979 et LXC 02019768, JT FR3 Auvergne, Le point sur l'Affaire Ducellier, reportage de Gaillard S. du 10 novembre 1979.

¹⁷ INA, JT FR3, LXC 020 19 662, L'affaire Ducellier : le point de vue des syndicats et de la Direction, reportage du 30 octobre 1979.

¹⁸ NEVEU E., « Médias et protestation collective », dans FILLIEULE O. (dir.), *Penser les mouvements sociaux. Conflits sociaux et contestations dans les sociétés contemporaines*, Paris, La Découverte, 2010, p. 252. L'auteur démontre que, pour qu'un conflit social soit traité dans un journal télévisé, il

doit être devenu une « Affaire » dont il donne la définition suivante : « L'affaire peut être définie comme une mise en récit opérée à partir d'une double position : celle d'un enquêteur qui va chercher les faits, celle d'un locuteur animé d'une exigence normative d'éthique et de justice qui ne peut être réduite à une arrière-pensée politique. »

¹⁹ Militant cégétiste et communiste. Embauché à l'usine de Grosmesnil en 1972, il devient délégué suppléant dès 1973 et est reconnu à la CGT pour son esprit tactique. Coordinateur du mouvement en 1984 et 1985, il est interviewé de façon récurrente par les journalistes.

²⁰ INA, LXC 02019674, Le point sur le conflit Ducellier : l'ouverture probable des négociations, reportage de Bernard Charvet du 31 octobre 1979.

²¹ On saisit ici d'ailleurs une évolution dans l'imagerie contestataire et notamment la généralisation de l'usage des voitures et camions dans les mouvements sociaux depuis 1968 en France comme en Belgique. Lire dans cet ouvrage la contribution de Nicolas Verschuere.

²² Le 27 octobre 1983, l'annonce du plan social du Comité central d'établissement tombait comme un couperet avec 500 suppressions d'emplois. Le nouveau plan social de septembre 1984 prévoyait 400 licenciements.

²³ INA, LXC 02051657, JT France 3 Auvergne, La manifestation Ducellier à Issoire, reportage du 18 octobre 1984.

²⁴ FAVRE P., « Foule ouvrière et manifestation ouvrières. Étude comparée de deux représentations et de quelques autres », dans FAVRE P., FILLIEULE O., JOBARD F. (dir.), *op. cit.*, p. 277. L'auteur insiste sur la continuité du regard esthétique sur la foule, notamment la frontalité de la représentation due au choix du photographe de se placer devant l'axe de la manifestation.

²⁵ INA, LXC 02051858, Manifestation des élus et des syndicats, reportage de Laurent B. du 24 octobre 1984.

²⁶ « CGT Richemonts Brioude », « Enseignants de Brioude solidaires », « Avec la CGT Bellerive-Brioude vivra », « CGT FTM Valeo doit négocier », « Non aux licenciements, non au déclin que vive le Val d'Allier », « CGT Ducellier doit devenir le premier équipementier français ».

²⁷ Respectivement, Parti communiste français, Parti socialiste, Union des femmes françaises, Jeunesse ouvrière chrétienne, Jeunesses communistes.

²⁸ Pancartes fixées ensuite aux grilles de la sous-préfecture d'Issoire.

²⁹ Entretien du 30 janvier 2014 fondé sur un questionnaire semi-directif ; durée 2 heures.

³⁰ Nous rejoignons ici les réflexions du sociologue Erik Neveu selon qui « *il faut donc, pour chaque type de mouvement social se poser la question des journalistes qui les prennent en charge, de leur place dans les hiérarchies propres au titre et au média* », NEVEU E., « Médias et protestation collective », dans FILLIEULE O. (dir.), *op. cit.*, p. 251.

³¹ Jacques Devidal (secrétaire du syndicat CGT Issoire), Nicole Rouvet (déléguée syndicale CGT) et Guillaume Laybros (secrétaire de l'UD CGT du Puy-de-Dôme).

³² Selon Laurent B., « la ligne éditoriale décide pour la population de ce qui doit l'intéresser ».

³³ NEVEU E., « Médias et protestation collective », dans FILLIEULE O. (dir.), *op. cit.*, p. 259. Le pacte s'appuie sur « *l'appartenance partagée à un territoire* » et de ce fait donne la parole aux groupes mobilisés.

³⁴ Nous reprenons ici la terminologie de SOMMIER I. dans son article « Virilité et culture ouvrière : pour une lecture des actions spectaculaires de la CGT », dans BRAUD Ph., *La violence politique dans les démocraties européennes occidentales*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 340.

³⁵ « *Tout mouvement social est soumis à un impératif qu'on peut nommer communicationnel (...)* ». NEVEU E., « Médias et protestation collective », dans FILLIEULE O. (dir.), *op. cit.*, p. 245.

³⁶ INA, LXC 02051678, Mobilisation des syndicats après l'annonce des 350 licenciements à Issoire, reportage Stéphane Gaillard du 19 octobre 1984. INA, LXC 03003417, Manifestation Ducellier à Issoire, reportage Dominique Planche du 5 avril 1985.

³⁷ INA, LXC 02051821, Nouvelle manifestation chez Ducellier, 23 octobre 1984.

³⁸ INA, LXC 02052700, La marche CGT Ducellier d'Issoire, 22 novembre 1984.

³⁹ INA, LXC 02052519, Ducellier Issoire : journée ville morte, 16 novembre 1984.

⁴⁰ INA, LXC 03001885, Cent cinquante employés de Ducellier s'enchaînent devant la Préfecture de Clermont-Ferrand, 25 novembre 1985.

⁴¹ En 1980, Ferodo, équipementier automobile en plein essor en Europe devint VALEO qui, en 1984, intégrait la société Ducellier.

⁴² Le 9 mars 1984, 200 « Dudus » montent à Paris au siège social pour réclamer une politique industrielle et sociale et une entrevue au Ministère du Travail.

⁴³ C'est le cas pour le reportage sur la manifestation du 5 avril 1985 (INA, LXC 03003417, Manifestation Ducellier à Issoire).

⁴⁴ Les lois Auroux de décembre 1982 ont pour objectif de mieux intégrer les salariés aux entreprises pour en faire des citoyens. En particulier, elles prévoyaient des négociations de salaires par branche au moins une fois par an et une meilleure protection des délégués syndicaux face au risque de licenciement.

⁴⁵ En octobre 1981 les maires du Bassin envoient un télégramme aux dirigeants de Ducellier pour exiger des négociations relatives au maintien de l'emploi. Le 9 avril 1982, un comité local de l'emploi du Bassin de Brassac et d'Issoire regroupant syndicats, élus et entreprises se réunit pour obtenir des employeurs des actions en faveur de l'emploi. Le 8 janvier 1983, ont lieu les Assises régionales du développement et du Plan de Brioude. Au début 1985, est mise en place une association de maintien et de développement des activités du Val d'Allier composée d'élus et de représentants de l'Agence régionale du développement, présidée par Gilbert Belin, maire de Brassac et conseiller général.

⁴⁶ BANTIGNY L., *La France à l'heure du monde. De 1981 à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2013.

⁴⁷ INA, LXC 2052095, Manifestation à Issoire, reportage de Crozet R. du 29 octobre 1984.

⁴⁸ INA, LXC 03005821, Manifestation Ducellier à Issoire, reportage de Valentin J.-C. du 2 octobre 1985.

⁴⁹ Rappelons la marche des sidérurgistes lorrains sur Paris le 13 avril 1984 (35 000 à 40 000 manifestants. À ce sujet, lire PERRON T., « Le territoire des images : pratique du cinéma et luttes ouvrières en Seine Saint-Denis (1968-1982) », dans *Le Mouvement social*, n° 230, janvier-mars 2010, pp. 127-143. Notons le discours de G. Marchais du 2 avril 1984, dirigeant du PCF, qui condamne le plan acier et la politique industrielle dans son ensemble.

⁵⁰ De 1975 à 1984, Ducellier a supprimé plus de 2500 emplois dans un contexte de diminution de 25 % des emplois industriels des bassins d'Issoire et de Brioude. En 1984, le plan Valeo consiste à procéder à une réduction d'effectifs de 970 personnes dont environ 200 licenciements. Il conduit à une concentration des activités dans un type de production sur trois sites (en Haute-Loire, dans les établissements de St-Florine et Vergongheon, où sont concentrées les activités d'allumage ; à Lyon et Bourgoin-Jallieu, où sont fabriqués les démarreurs, et à Etaples, où sont fabriqués les alternateurs). Il signe la fermeture de l'établissement le plus ancien, celui d'Issoire, pour le 31 octobre 1985. Certes, Valeo propose le transfert des activités de certaines filiales tandis que la municipalité d'Issoire consent à octroyer une aide financière pour la rénovation de l'usine d'Issoire mais les acteurs du mouvement social comptent les licenciés et s'interrogent sur les perspectives d'emploi dans le Val d'Allier.

⁵¹ L'adoption du plan des restructurations industrielles par le gouvernement du 29 mars 1984 prévoit dans la sidérurgie la suppression de 20 à 25 000 emplois d'ici 1987 sur les 90 000 et la fermeture du train de laminage de Sacilor à Rombas et le site de Fos-sur-mer. Voir BECKER J.-J., *Crises et alternances, 1974-1995*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 308-311.

⁵² Cette grille s'inspire du guide d'analyse filmique de Caroline Lardy, Maître de conférences en anthropologie visuelle à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand.

⁵³ BOURDON J., « Histoire de grèves », dans JEANNENEY J.- N., SAUVAGE M. (dir.), *Télévision, nouvelle mémoire : les magazines de grands reportages, 1959-1968*, Paris, Le Seuil/INA, 1982, pp. 169-188. L'auteur propose de repérer trois types de séquences : le commentaire (séquence où le journaliste parle en voix non synchrone de l'image), l'interview (séquence où un ou plusieurs acteurs parlent en voix synchrone de l'image en étant sollicités par le journaliste) et la scène (séquence où plusieurs acteurs parlent sans être sollicités par le journaliste).

Un ouvrier « burlesque » a-t-il sa place dans le cinéma éducatif syndical ?

Débats autour d'un film de l'Institut international des films du travail (1958-1965)

Françoise F. Laot

Ce texte propose de revenir sur le problème des tensions entre cinéma et syndicalisme à partir de l'analyse d'un épisode révélateur survenu, dans le contexte de la guerre froide, au sein du mouvement syndical mondial. Il s'agit d'un événement marquant de l'histoire de l'Institut international des films du travail (International Labour Film Institute, ILFI) qui, pendant 20 ans de 1954 à 1973, s'est donné pour but l'éducation ouvrière par le cinéma à l'échelle internationale. Au tournant des années 1960, une fiction produite par l'ILFI, intitulée *Quelqu'un frappe à la porte* (Alexandre Szombati, 1958), a provoqué un vif échange d'opinions contradictoires sur un thème qui pourrait être lapidairement résumé par la question : qu'est-ce qu'un « bon » film syndical ? Ce débat de fond a débouché sur une crise institutionnelle profonde. Analyser ce qui s'est alors passé nous a obligée à reconstituer l'histoire de cet institut en le replaçant dans le contexte plus large du syndicalisme mondial.

Diverses sources ont été utilisées. Cette contribution s'appuie essentiellement sur une exploration des archives de l'ILFI, conservées à l'Institut international d'histoire sociale d'Amsterdam¹, sur le dépouillement de deux périodiques de la Confédération internationale des syndicats libres, le bulletin bimensuel *Nouvelles syndicales internationales* et la revue syndicale mensuelle *Le Monde du travail libre*, et sur la consultation de différents documents publiés comme des rapports de congrès mondiaux de la Confédération internationale. L'étude archivistique n'a cependant pas donné tous les fruits escomptés car, comme nous le verrons, les documents conservés à Amsterdam sont très lacunaires et gardent peu de traces du film qui reste lui-même introuvable à ce jour.

Les relations entre syndicalisme et cinéma ont-elles toujours été problématiques. Les travaux d'histoire sur cette question portent le plus souvent sur des situations nationales. Ceux de Tanguy Perron² retracent les premières relations très ambivalentes de la Confédération générale du travail française (CGT) du début du XX^e siècle avec le cinéma. Après avoir souligné que la CGT et le cinéma étaient nés en même temps, à l'époque d'un capitalisme triomphal, il constate que le premier film diffusé le 28 décembre 1895 montrant la sortie des ouvriers et des ouvrières des usines Lumière pourrait être qualifié de « premier film patronal ». Ce moment inaugural ainsi que les premières utilisations des films comme attraction de foire peuvent expliquer la défiance des syndicalistes pour le cinéma et le rejet moral dont il a souvent été l'objet. Perron démontre par ailleurs que les anarchistes (alors présents dans la CGT) sont sans doute

ceux qui ont le plus œuvré pour que les syndicalistes s'ouvrent au cinéma et développent leurs propres films³. Comme nous allons le voir, cette même tendance va se retrouver à l'échelle internationale dans l'après Seconde Guerre mondiale.

Au fil du temps, la mission éducative et de propagande du cinéma est mise en avant. Les films projetés dans un but éducatif se généralisent en France et dans l'empire colonial dans l'entre-deux-guerres⁴, grâce notamment aux offices régionaux du cinéma éducateur affiliés à la Ligue de l'enseignement⁵. Ailleurs dans le monde, on assiste à la même progression. En 1929, le collectif international La coopération intellectuelle (ancêtre de l'Unesco) faisait de son développement l'une de ses priorités :

« Dans le profond mouvement de rénovation pédagogique [...] le cinématographe éducatif tient une place de premier plan. [...] De plus en plus également les écoles techniques de commerce et d'industrie emploient le film ; de plus en plus aussi le cinématographe apporte une aide efficace à l'enseignement agricole. Mais le cinématographe éducatif doit-il borner son domaine aux seules écoles de tous ordres ? Certes non. Par film éducatif, il faut entendre également le film d'orientation professionnelle, le film employé pour l'enseignement des adultes, pour l'utilisation des loisirs ouvriers, pour le développement des connaissances techniques des travailleurs de la ville et des champs, pour la lutte contre les maladies professionnelles, les accidents de travail. Le cinématographe éducatif doit servir à répandre dans la masse les notions d'hygiène, il est l'auxiliaire précieux des œuvres de prévoyance sociale⁶. »

On sait par ailleurs comment l'Italie de Mussolini à travers le financement de l'Institut international du cinématographe éducatif⁷ a utilisé ses réalisations dans un but de propagande⁸.

Éduquer les travailleurs par le film

La Fédération syndicale mondiale (FSM) a été fondée en 1945 à Paris, dans le prolongement de la Fédération syndicale internationale (FSI). Celle-ci, qui avait vu le jour en 1913, regroupait alors tous les syndicats dans une démarche unitaire, à l'exception des syndicats chrétiens, adhérents à la Confédération internationale des syndicats chrétiens (CISC) créée en 1920. En 1949, l'entrée dans la guerre froide provoque une scission au sein du mouvement syndical mondial : la Confédération internationale des syndicats libres (CISL) se crée à Londres contre la FSM, accusée par les scissionnaires d'être sous le contrôle de Moscou. La CISL est quant à elle dominée par les syndicats du nord de l'Europe et américains⁹. À elles seules, trois organisations constituent pratiquement la moitié des adhérents de la CISL : l'*American Federation of Labour – Congress of Industrials Organizations* (AFL-CIO), la britannique *Trade Union Congress* (TUC), et l'allemande *Deutscher Gewerkschaftsbund* (DGB). L'engagement de la CISL est politique autant que syndical. Elle défend la démocratie et se pose clairement comme

anticommuniste, ce qui lui vaudra quelques déconvenues dans les années 1960 avec les « nouveaux pays » émergents dans le contexte de la décolonisation.

L'éducation des travailleurs est une priorité pour la CISL, comme le souligne le préambule de ses statuts : « La CISL a pour but d'entreprendre et d'encourager une œuvre d'éducation et de propagande dans le but d'augmenter les connaissances et le degré de compréhension des travailleurs à l'égard des problèmes nationaux et internationaux qui se posent à eux, leur permettant ainsi de lutter de manière plus efficace¹⁰. » L'objectif éducatif de la Confédération sera réitéré de manière très officielle au Congrès mondial de 1953 qui proclame : « L'éducation des travailleurs et des syndicalistes n'est pas une fin en soi, mais un pas vers l'émancipation de l'humanité. Le but ne sera atteint que lorsque la masse des travailleurs et de ceux qui les représentent auront acquis le savoir et l'expérience nécessaires pour changer les structures de la société afin d'éradiquer à jamais la peur et la misère¹¹. »

Or, dans cette perspective éducative, l'image constitue le moyen le plus sûr de toucher les masses. Dès 1949, la Confédération met en place une première coordination internationale d'information et de diffusion des films produits par les syndicats et elle produit elle-même quelques films dont une série intitulée *Monde du travail*, qui comprend une douzaine de courts métrages de 10 à 15 minutes, traitant de « sujets d'intérêt syndical » et des « films fixes¹² ».

À peine trois ans plus tard, la commission exécutive de la CISL, réunie à New York en décembre 1952, envisage de créer une institution qui se chargerait de cette activité autour du film. D'après les écrits officiels, l'objectif en est de soulager le « service de publicité » de la CISL, mais selon Georg Reuter, leader de la Confédération allemande des syndicats¹³, ce projet répond en fait à une demande des « collègues suédois appartenant au Congrès des Maisons du peuple¹⁴ ». Il s'agit de la Fédération internationale des associations des maisons du peuple (FIAMP), proche des anarchistes, dont le siège est en Suède. En mai 1953, des membres de la CISL et de la FIAMP créent l'ILFI en tant qu'association sous le régime de la loi belge¹⁵. Les membres fondateurs sont, pour la CISL, le Hollandais, Jacobus Hendrik Oldenbroek, Secrétaire général de la CISL de 1949 à 1960, les Belges, Louis Major, Secrétaire général de la Fédération générale du travail de Belgique (FGTB) et Walter Schevenels, qui a été Secrétaire de la Fédération syndicale internationale (1930-1945) et, pour la FIAMP, le Suédois Karl Kilbom, Président de l'Association internationale des maisons du peuple et le Belge Louis Leclerc¹⁶. L'implication dans l'ILFI des principaux leaders des deux organisations internationales montre l'importance de cette nouvelle institution. Les statuts précisent le type de films à promouvoir : « L'expression "films consacrés au travail" comprend des films documentaires, éducatifs et d'apprentissage, ainsi que des films récréatifs tendant à renforcer les institutions démocratiques. »

Rudolf Berner, un journaliste anarchiste suédois, est recruté pour en assurer la mise en train technique à partir de février 1954. Sa première tâche consiste à établir un catalogue de films ouvriers déjà existants et de créer une cinémathèque pour

les diffuser en prêt dans les différents pays. Par ailleurs, les syndicats nationaux adhérents à la CISL sont encouragés à produire leurs propres films éducatifs, en lien avec le ministère du Travail de leurs pays, afin de promouvoir l'éducation générale et la formation professionnelle¹⁷. Comme de nombreux films syndicaux sont déjà disponibles, les responsables décident alors de créer un festival de films ouvriers. La première rencontre a lieu à Hambourg en septembre 1954. Georg Reuter relate ainsi l'événement : « Instruits par [l]es expériences terrifiantes [de la dictature hitléro-fasciste] les syndicats se décidèrent à entreprendre l'édition de leurs propres films. Des films qui ne cultiveraient plus la haine, l'irritation, la duplicité et les sentiments revanchards, mais qui placeraient l'homme, le démocrate, en face de sa destinée¹⁸ ».

À l'issue du festival, les participants se prononcent pour une résolution : faire un nouveau festival, tous les deux ans, et former un groupe de travail d'experts de films ouvriers réunissant des syndicalistes et des techniciens du cinéma sympathisants. L'ILFI lance une campagne d'adhésion en direction de syndicats nationaux et du mouvement coopératif international. Il est demandé aux organisations nationales de fournir à l'ILFI une copie gratuite des films qu'elles produisent ou encore de lui soumettre des scénarios afin qu'il donne un avis sur leur intérêt international.

L'année suivante, Berner quitte l'institut. Il sera remplacé quelques mois plus tard par Alexandre Szombati. Par la suite, il y aura d'autres festivals, Vienne (1957), Stockholm (1960), Tel-Aviv (1963), Montréal (1967) et des activités variées qui, cependant, ne se montreront pas toutes à la hauteur des projets initiaux. L'ILFI va également développer des liens avec l'Unesco et fera partie du Conseil international du cinéma et de la télévision¹⁹.

‘Quelqu’un frappe à la porte’ : un renouvellement du film syndical ?

N'est pas cinéaste qui veut

Le cinéma ouvrier est-il « ennuyeux et mauvais » ? C'est précisément ce que dénonce Alexandre Szombati en 1957, alors qu'il vient de prendre la direction de l'ILFI. Qui est-il ? Quels sont ses liens avec le syndicalisme international ? Et comment arrive-t-il à l'ILFI ? Peu d'éléments biographiques ont malheureusement été retrouvés pour décrire son parcours et sa personnalité qui semble assez complexe. Juif, né en 1914 en Hongrie, Alexandre Szombati a fui son pays à la fin des années 1930. Résistant pendant la Seconde Guerre mondiale en Belgique, il est passé entre les mailles du filet et n'a pas été arrêté. Il a publié plusieurs ouvrages dans l'après-guerre dont un roman et il se lancera plus tard dans une grande enquête sur les crimes nazis²⁰. Il reconnaît en René Clair un « grand maître en matière cinématographique²¹ ». Il écrit en 1957 dans un article intitulé « Le film et le mouvement ouvrier » :

« Disons franchement que les films où l'on nous montre les différents leaders syndicaux prononçant des discours, sont ennuyeux au superlatif. Au deuxième

festival du film du travail, qui se tint au début de juin à Vienne, nous avons reçu une assez grande quantité de bandes cinématographiques qui n'ont enregistré que des discours interminables ; nous avons reçu des documents que certains ont estimé historiques et qui, en réalité, n'étaient que le triste témoignage d'un lamentable gaspillage d'argent²². »

Szombati estime qu'il ne faut pas laisser la réalisation de films syndicaux aux mains de « dilettantes, de braves photographes du dimanche qui ont tant bien que mal appris le maniement d'une caméra de 16 mm, mais n'ont aucune idée de la technique et de l'art²³ ». Afin que le cinéma devienne une arme véritable, il faut faire de « bons films » réalisés par des « gens de métier ». C'est ce qu'il propose de faire lui-même – mais est-il bien quelqu'un « du métier » ? – à travers le projet de *Quelqu'un frappe à la porte* (1958). C'est un long métrage de fiction qu'il réalise grâce à une coopération internationale d'acteurs²⁴ et de techniciens. Deux versions sonores ont été réalisées, en français et en allemand, et des versions sous-titrées en anglais, néerlandais et suédois. Une version en espagnol était à l'étude en 1960.

Le film débute par la fuite de Georges, ouvrier du textile, qui réussit à franchir la frontière austro-hongroise. Après un séjour dans un camp de réfugiés, il arrive en Belgique, à Gand, où il trouve du travail grâce à un vieux syndicaliste qui l'accueille dans sa famille. Le fils, Alexandre, a des « idées communistes » et entre en conflit avec Georges, tandis qu'une idylle se noue entre Georges et Elisabeth, la fille d'Alexandre. Georges s'acclimate bien en Belgique et dans son travail. Un jour, on introduit une nouvelle machine à l'usine qui met seize ouvriers au chômage. « Un conflit éclate. Le syndicat poursuit une série de pourparlers longs et ardu pour mettre fin à la grève. Le petit groupe de communistes essaie vainement de se mettre en travers de l'action syndicale : il échouera et la signature de la convention collective permettra de réintégrer tous les travailleurs dans leur emploi²⁵. »

On a reconnu au passage quelques traits de la biographie d'Alexandre Szombati, lui aussi réfugié hongrois en Belgique et pourfendeur « des maîtres des régimes totalitaires, de quelque couleur qu'ils soient²⁶ ». Le message éducatif syndical du film se complète d'un message politique fort, qui pourrait être facilement qualifié de propagande anticomuniste. Alexandre Szombati revient sur cette expérience dans un article paru en 1960 dans *Le Monde du travail libre*²⁷. Le ton en est très provocateur. Il laisse transparaître sans peine que l'auteur a difficilement vécu cette épreuve. C'est davantage le réalisateur et scénariste qui s'exprime que le directeur de l'institut et celui-ci se plaint beaucoup des pertes de temps et d'argent causées par les difficultés que lui ont fait subir nombre de ses « amis leaders syndicaux » qui ont « dérangé le travail du réalisateur en voulant y mettre leur grain de sel ». Ceux-ci lui ont livré une « bataille des plus acharnée » afin de modifier certains détails du scénario dont une douzaine de variantes a été rédigée. Il aurait souhaité en effet qu'« une fois le but fixé, [...] on laisse les mains libres à l'artiste, au metteur en scène afin de donner au film le visage désiré²⁸ ». Selon lui, les problèmes rencontrés viennent de ce que chacun voulait « tout » mettre dans ce film au lieu de privilégier une entrée et se limiter à quelques idées (un film international n'est pas un

film « passe-partout » dira-t-il). Globalement, il admet que les critiques émises étaient de bonne foi mais « non moins injustifiées » : c'est l'absence de culture cinématographique de ses « collègues, fort respectables » qui a nui à leur compréhension du projet.

Le droit de rire des ouvriers

Enfin, Alexandre Szombati critique le manque d'humour de ses collègues syndicalistes : « Si j'ai encore une recommandation à faire à nos leaders syndicaux, c'est une recommandation très sérieuse : *“ne soyons pas tellement sérieux pour l'amour du ciel !”* N'oublions pas que l'humour, le rire, l'esprit sont les armes qui le plus souvent portent très loin [...] Ne considérons pas non plus qu'un homme *parce qu'ouvrier*, est personne sacrée au sujet de laquelle il soit interdit de plaisanter²⁹ ». Il regrette de s'être laissé imposer d'enlever tout ce qu'il y avait de fantaisie dans un des personnages (le concierge) : « Nous avons imaginé des scènes loufoques qui, par leur humour irrésistible, aurait secoué de rire les spectateurs. “Ah non, disaient certains responsables. Un ouvrier ne peut jamais être représenté dans une situation burlesque, il doit être sérieux, conscient de son rôle, et patati et patata...”³⁰ ». Son souhait de faire avant tout un film « distrayant qui, tout en portant un message important, devait capturer et enthousiasmer la jeunesse » a été quelque peu détourné. Néanmoins « grâce à sa volonté inflexible », le film fut tout de même tourné. Il tire de cette expérience de nombreux enseignements : elle a permis de débayer le terrain pour le prochain film de fiction de long métrage que « tant de délégués ont appelé de leurs vœux ».

Il termine son article en affirmant que « L'ILFI n'a pas été fondé seulement pour distribuer des films documentaires et propager des films d'intérêt social, mais *surtout* pour produire des films de fiction à rayonnement international³¹ ». Nous verrons que cette opinion n'est manifestement pas largement partagée.

Un film syndical peut-il être une fiction ? La question du « bon » film syndical fait débat au sein de l'ILFI. Ainsi, Hans Gottfurcht³², alors Secrétaire-trésorier de l'ILFI, qui défend *Quelqu'un frappe à la porte*, écrit en 1959 :

« Sans cesse, nous avons vu apparaître à l'écran des films qui ne constituaient rien de plus que le commentaire, l'interprétation imagée de conférences. Chaque fois qu'on essaya de remplacer le simple documentaire par une réplique filmée des activités humaines, on aboutit à l'échec dû aux désirs de ceux qui considèrent que la mise à l'écran d'un congrès ou de toute autre activité précise d'ordre syndical a plus d'importance qu'un effet dramatique. Plus d'un parmi les producteurs de films ouvriers sont tombés dans l'excès diamétralement contraire. Les œuvres d'imagination qu'ils produisirent pèchent par un côté primitif dont toute pensée syndicale est absente ou à peine esquissée³³. »

Selon lui, *Quelqu'un frappe à la porte* « s'efforce d'effectuer une synthèse des deux tendances³⁴ » même s'il reconnaît que le film a soulevé quelques objections aux projections privées qui en ont été faites en présence de responsables de la CISL ou de

fédérations nationales. Les critiques, selon lui, tenaient essentiellement au message du film, dont la portée politique était jugée par les uns trop appuyée et par d'autres pas assez explicite. Ces contradictions reflètent la situation tendue dans laquelle se trouve la CISL au moment où le film est projeté. En 1959, en effet, elle connaît une crise de leadership. Selon Windmuller, les Américains seraient à l'origine du remplacement de J.H. Oldenbroek, Secrétaire général de la CISL depuis la fondation par Omer Becu³⁵. Cet épisode serait à mettre en lien avec la lutte anticomuniste, les Américains estimant trop timorée l'action d'Oldenbroek sur ce plan, tandis que certains leaders européens en viennent à considérer l'anticommunisme américain comme trop caricatural...

Alexandre Szombati, quant à lui enthousiaste, encense lui-même sa propre réalisation, « le grand film produit par l'ILFI » présenté hors compétition au festival de Stockholm, dans un autre article de 1960 : « Ajoutons tout de suite que notre film [...] connut un grand succès et fut chaleureusement applaudi. Le sujet généreux [...] et le déroulement dramatique ont remporté tous les suffrages. La presse suédoise chanta presque à l'unisson les louanges du film³⁶. » Quelques mois plus tard, le 31 mai 1961, Szombati n'est plus directeur de l'Institut. Celui-ci est réorganisé. Il reste associatif et « indépendant » mais, en fait, la CISL en reprend le contrôle et en assure le secrétariat. L'ILFI est réorienté vers la collection et la distribution des films à l'échelle internationale.

Analyse de la crise provoquée par le film

Le compte-rendu de l'Assemblée générale de l'ILFI de juin 1961 laisse entrevoir le climat de crise qui a suivi la réalisation du film. Son contenu n'en est pas le seul responsable. Le film a semble-t-il coûté très cher. Il est à l'origine d'un déficit qui se monte à près d'un quart du budget de l'Institut³⁷ et cette situation financière catastrophique a conduit à donner leur préavis aux salariés de l'ILFI, Alexandre Szombati et Renée Cahen. Cette dernière sera réembauchée par la CISL pour être mise à la disposition de l'ILFI. Louis Major, qui est devenu président en 1959, se montre dur avec Szombati : « Vu la situation actuelle, nous devons envisager les activités de l'ILFI dans le cadre de la CISL. Jusqu'à l'heure actuelle, estime le président, nous n'avons que trop dépensé dans la production d'un film qui ne rapporte rien et ces dépenses ont été faites d'une manière peu rationnelle³⁸. » L'ensemble des administrateurs – qui ont d'ailleurs presque tous changé, sauf Louis Major qui était présent dès l'origine – semble s'accorder pour dire qu'il n'est pas souhaitable de continuer l'action de l'ILFI comme par le passé. Herman Patteet, qui deviendra le trésorier de l'ILFI en 1962, précise : « Les activités de la CISL, sous la dénomination de l'ILFI, devraient se placer sur un plan beaucoup plus pratique, étant donné que nous n'avons ni les moyens, ni les personnes qualifiées pour faire un travail “pseudo-artistique”. »

C'est un désaveu flagrant de l'action de Szombati qui apparaît ici comme un administrateur peu rigoureux autant qu'un piètre réalisateur. Il est vrai qu'on peut douter de la qualité cinématographique de *Quelqu'un frappe à la porte* à la lecture d'une critique qui lui est consacrée dans un hebdomadaire satyrique belge qui souligne « le ton de la plus

merveilleuse niaiserie » de ce « mélo syndical », qui est « tout simplement sensationnel de naïveté, de gaucherie, d'inutilité³⁹ ». Le Conseil promet vaguement à Szombati dans les mois qui suivent une éventuelle « collaboration consultative pour travail précis à budget précis ». Ce qui ne se vérifiera pas. D'après d'autres sources⁴⁰, Szombati serait ensuite parti travailler en Allemagne où il aurait réalisé plusieurs documentaires pour la télévision allemande.

En 1963, un article (non signé) du *Monde du travail libre* revient sur cet épisode au moment de la célébration du dixième anniversaire de l'Institut : « De nombreuses personnes reconnaissent maintenant que l'ILFI s'était engagée dans une mauvaise voie en 1957, lorsque la réalisation du long métrage de fiction *Quelqu'un frappe à la porte* fut décidée. Le film n'a jamais atteint la carrière commerciale escomptée et il perturba pendant tout un temps, le travail normal de l'ILFI⁴¹. » Ce travail « normal » consiste à alimenter la cinémathèque, à assurer le prêt de films et à développer un service de documentation et de recherche. La production se limite dorénavant à l'adaptation de la bande son de films existants en différentes langues afin d'assurer une diffusion large aux meilleurs d'entre eux. L'ILFI ne produira plus aucun long métrage, ni documentaire, ni fiction. Mais il faut encore s'entendre sur les « bons films » à synchroniser, ce qui ne manque pas de susciter de « vives discussions » ainsi qu'il apparaît dans le compte-rendu du Conseil du 10 mai 1963, qui se tient à Tel-Aviv dans le cadre du 4^e Festival des films du travail.

Il est patent que les bons films se distinguent surtout par les buts que l'on donne à leur diffusion. L'éditorial du premier numéro d'*ILFilm*, le périodique créé par l'ILFI en 1960, précise que l'institut se doit de « servir la cause du bon film, le film social, le film humaniste, et donc d'aider les films qui cherchent à améliorer la compréhension entre les peuples et les races⁴² ». Walter Reuther, le leader du syndicat des travailleurs de l'automobile américain, qui va littéralement perfuser l'ILFI grâce à une subvention conséquente à partir de 1962, estime quant à lui que « montrer certains films peut corriger l'image déformée des syndicats de l'Ouest qui a été soigneusement diffusée par les communistes en Afrique, en Asie et en Amérique Latine⁴³ ». Mais ces prises de position différenciées ne disent rien sur l'image, sur la forme que doit prendre le message pour atteindre sa cible, comme si c'était un sujet secondaire, voire hors propos. Les tenants d'une esthétique cinématographique ou d'une image qui parle aux sens et fait appel aux émotions, comme Gottfurcht, ou quelques autres, peuvent faire entendre leur voix ici ou là, mais leurs discours restent minoritaires et n'ont que peu d'effets sur les réalisations concrètes et la politique de développement du film syndical mise en œuvre à l'ILFI et la CISL.

En conclusion, un film entouré de zones d'ombres

À ma très grande déception, je n'ai pu trouver que très peu d'informations sur *Quelqu'un frappe à la porte* dans les archives de l'ILFI. Le film lui-même n'y est pas conservé. L'hypothèse de sa conservation à la Cinémathèque royale de Belgique (Cinematek) s'est

avérée une fausse piste. Lorsque l'ILFI s'auto-dissout en 1973, le film ne figure pas dans l'inventaire de ses biens à transmettre à la CISL. Concernant Alexandre Szombati, les archives sont tout aussi lacunaires. Bien qu'il ait passé un peu plus de quatre ans à la tête de l'ILFI, je n'ai pu mettre la main sur aucun document signé de sa main sur la période 1956 et 1961, date de son départ.

Ce silence des archives ouvre à la spéculation. L'épisode était-il si honteux qu'il aurait été jugé préférable de ne pas en garder les traces ? Et s'il l'était, était-ce principalement en raison du manque de rigueur économique de la production du film ? De la faible valeur artistique du film lui-même ? Du contenu de son message politique ? Du fait qu'on ait voulu le placer sur le terrain du cinéma commercial ? Ou bien en raison d'un trop grand écart entre les objectifs nobles d'éducation ouvrière par le cinéma et ceux, de récréation et d'imagination, d'un film de fiction censé toucher par l'émotion les masses ouvrières ?

En 1964, l'ILFI perd encore un peu plus de son autonomie en étant placé sous la responsabilité du département d'éducation, des questions féminines et de la jeunesse de la CISL⁴⁴ et va résolument se tourner vers l'aide à apporter aux éducateurs des formations syndicales à l'utilisation des outils audiovisuels. Ces actions éducatives visent principalement les pays du Tiers-Monde et nouvellement décolonisés.

De réorganisation en réorganisation, un recentrage sur le film proprement syndical s'opère. Il est acté à l'Assemblée générale du 14 juillet 1965 que « dorénavant, n'apparaîtront plus dans le catalogue de l'ILFI que des films traitant de problèmes *sociaux* et du *travail*⁴⁵ ».

En 1967, le dernier festival de l'ILFI, co-organisé à Montréal avec l'Office national du film du Canada, sera jumelé avec une conférence mondiale sur l'éducation et le mouvement syndical. Ce festival s'intéresse « avant tout aux films engagés », à ceux qui « devraient rendre particulièrement service aux jeunes syndicalistes des nouveaux pays indépendants en leur montrant qu'ils peuvent jouer le rôle qui leur revient dans l'édification de la nation⁴⁶ ». Les dernières actions de l'ILFI, en 1972 et 1973, seront des sessions de formation de formateurs pour l'utilisation de moyens audiovisuels dans les sessions de formation syndicale.

L'épisode conflictuel autour du film *Quelqu'un frappe à la porte* révèle la difficulté du mouvement syndical à s'emparer du cinéma dans toutes ses dimensions, mais aussi la multiplicité des attentes, parfois contradictoires, dont il fait l'objet. Ici, le film est conçu comme une arme, essentiellement parce qu'il permet, mieux ou plus facilement que tout autre media, de faire passer des messages : messages éducatifs, messages politiques. C'est bien la recherche de la maîtrise du message qui semble primer, comme d'ailleurs la maîtrise de l'ensemble du processus de production par les militants eux-mêmes, au détriment de la qualité des images et du registre du sensible relégués à une place utilitaire, mis au service de la cause syndicale.

¹ Celles-ci sont principalement en anglais et en français. Les documents de l'ILFI étaient semble-t-il systématiquement rédigés dans les deux langues, mais pour certains d'entre eux, une seule version (soit en anglais, soit en français) a pu être consultée. Quelques documents sont également en allemand.

² PERRON T., « “Le contrepoison est entre vos mains camarades” CGT et cinéma au début du siècle », dans *Le Mouvement social*, n° 172, 1995, pp. 21-38.

³ À travers notamment la création d'une société de production, le Cinéma du peuple, en 1913.

⁴ DE PASTRE B., « Cinéma éducateur et propagande coloniale à Paris au début des années 1930 », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, 2004, pp. 135-151.

⁵ BORDE R. et PERRIN C., *Les Offices du cinéma éducateur ou la survivance du muet, 1925-1940*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992 ; VIGNAUX V., *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie. Une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007 ; LABORDERIE P., « Le voile sacré, un film d'éducation populaire », dans LAOT F.F. (dir.), *L'image dans l'histoire de la formation des adultes*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 31-48.

⁶ COLLECTIF, « La Coopération intellectuelle », dans *Revue de l'Institut international de Coopération intellectuelle* (ancêtre de l'Unesco créé par la SDN), 1929, pp. 10-12.

⁷ Soumis à l'autorité de la Société des Nations.

⁸ TAILLIBERT C., « Le cinéma, instrument de politique extérieure du fascisme italien », dans *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*, t. 110, n° 2, 1998, pp. 943-962.

⁹ En 1959, 45,4 % des adhérents sont européens, 26,2 % nord-américains, 11,3 % d'Amérique du Sud, 11,2 % d'Asie tandis que ceux d'Afrique représentent à peine 2,3 % et le Moyen-Orient (en fait Israël), 1,3 %. Cf. WINDMULLER J.P., « ICFTU after Ten Years », in *Industrial and Labor Relations Review*, vol. 14, n° 2, janvier 1961, pp. 257-272.

¹⁰ Exergue à l'article : GOTTFURCHT H., « La conférence européenne sur l'éducation ouvrière organisée par la CISL », dans *Les Cahiers de Fernand Pelloutier*, n° 15, mars 1951, pp. 7-8.

¹¹ Citation traduite de l'anglais. International Centre of Worker's Education, Meeting of Experts, 8-15 August 1953, Unesco, Unesdoc.

¹² Le film fixe est un support aujourd'hui oublié qui a beaucoup servi en formation. C'est un « rouleau de pellicule transparente et noire de 35 mm, d'une longueur d'un mètre environ qui comporte des vues en noir et blanc parfois avec de la couleur. Il est composé de photos (surtout pour les films d'enseignement général), de dessins (surtout pour les films récréatifs et religieux), de cartes parfois accompagnées de textes. » GOUTANIER C., LEPAGE J. « Le film fixe : une source à découvrir. Un exemple de sauvegarde en Anjou », dans *Histoire@Politique, Culture, Société*, n° 4, 2008.

¹³ Deutscher Gewerkschaftsbund (DGB).

¹⁴ REUTER G., « Le 1^{er} Festival international du film ouvrier », dans *Le Monde du travail libre*, n° 53, novembre 1954, p. 23.

¹⁵ Les statuts sont publiés au *Moniteur belge*, en août 1953.

¹⁶ La présence importante de membres belges dans les instances est une conséquence des conditions de la loi belge sur les ASBL (associations sans but lucratif), dont les fondateurs doivent être majoritairement des ressortissants de ce pays. Le siège de l'ILFI est à Bruxelles.

¹⁷ IISH, Archives de l'ILFI (ICFTU-CISL) 1503-04. Board of Directors, 21 September 1954, Appendix I.

¹⁸ REUTER G., *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ Créé en 1958. En 1961 l'ILFI y obtiendra le « Statut membre de catégorie A ». *Rapport sur le 8^e Congrès mondial de la CISL*, Amsterdam, 7-15 juillet 1965, p. 276.

- ²⁰ En 1946, un roman *Sang et eau* (traduit du hongrois) et, en 1947, un opuscule *Lettre à M. Ferenc Nagy, ancien premier ministre de Hongrie*. En mars 1988, le *Monde diplomatique* publiera une de ses enquêtes : « Des Nazis parlent. La mémoire sans défaillance des bourreaux. »
- ²¹ SZOMBATI A., « Les pigeons de Monsieur Martin... », dans *Le Monde du travail libre*, n° 123, septembre 1960, pp. 395-399 et 403.
- ²² SZOMBATI A., « Le film et le mouvement ouvrier », dans *Le Monde du travail libre*, n° 85, juillet 1957, p. 43.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Quatre Belges, un Allemand, une Française et deux d'origine hongroise.
- ²⁵ GOTTFURCHT H., « “Quelqu'un frappe à la porte” Un film international d'imagination », dans *Le Monde du travail libre*, n° 106, avril 1959, p. 168.
- ²⁶ SZOMBATI A., « Le film et le mouvement ouvrier », *op. cit.*, p. 42.
- ²⁷ SZOMBATI A., « Les pigeons... », *op. cit.*
- ²⁸ *Ibidem*, p. 397.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 399. C'est lui qui souligne.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ *Ibidem*, p. 403. C'est moi qui souligne.
- ³² Hans Gottfurcht (1896-1982), Allemand réfugié au Royaume-Uni pendant la guerre. Responsable du département de l'éducation et Secrétaire général adjoint de la CISL (1952-1959).
- ³³ GOTTFURCHT H., « “Quelqu'un frappe à la porte” ... », *op. cit.*, p. 165.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 166.
- ³⁵ WINDMULLER J.P., *op. cit.*
- ³⁶ SZOMBATI A., « Le triomphal Festival du film du travail », dans *Le Monde du travail libre*, n° 121, juillet 1960, p. 313.
- ³⁷ Du moins d'une grande partie de ce déficit, auquel a conduit l'ensemble de l'action de Szombati.
- ³⁸ IISH. Archives de l'ILFI (ICFTU-CISL) 25-27. Compte rendu de la séance commune du Conseil d'administration et de l'Assemblée générale de l'ILFI du 9 juin 1961.
- ³⁹ Document fourni par la Cinematek de Bruxelles. Il s'agit d'une critique parue dans l'hebdomadaire *Pan*, date malheureusement inconnue, critique signée « Sacripan » (alias André Folk selon Catherine LANNEAU, « Quand la France surveillait les écrans belges : la réception en Belgique des *Sentiers de la Gloire* de Stanley Kubrick », dans *Histoire@Politique, Culture, Société*, n° 8, 2009).
- ⁴⁰ Entretien téléphonique avec Mme Spielberg, compagne d'A. Szombati, du 27 juin 2013.
- ⁴¹ ILFI, « Dixième anniversaire », *Le Monde du travail libre*, n° 154, p. 3.
- ⁴² « To our readers », in *ILFI*, n° 1, vol. 1, Septembre 1960.
- ⁴³ IISH, Archives de l'ILFI (ICFTU-CISL). Note confidentielle envoyée aux membres du CA de l'ILFI en novembre 1962.
- ⁴⁴ Soulignons au passage que cette catégorisation est, en soi, intéressante.
- ⁴⁵ IISH, Archives de l'ILFI (ICFTU-CISL). Executive Board of ICFTU, Barbados, 22-24 November 1966. Item 6 : Report on activities (ILFI) (souligné dans l'archive).
- ⁴⁶ « Le cinéma et le mouvement syndical », dans *Le Monde du travail libre*, n° 206, juillet-août 1967, p. 32.

Regard sur « la décoration grandiose » de *Forces murales* et *Métiers du mur* pour le trentième anniversaire du Parti communiste de Belgique

Camille Baillargeon

Les 3 et 4 novembre 1951, au Palais du Heysel, le Parti communiste de Belgique (PCB) fête son trentième anniversaire. À cette occasion, deux collectifs d'artistes, *Forces murales* et *Métiers du mur*, s'attèlent à la réalisation d'un ensemble de peintures monumentales intitulé *Hommage aux travailleurs belges*. L'histoire du Parti communiste s'y décline à travers le récit de ses grands combats. Les artistes traduisent, en quelques épisodes clés, une vaste épopée sociale qui prend racines pendant les troubles insurrectionnels de 1886 et qui s'étend jusqu'aux luttes qui agitent le peuple belge à l'aube des années 1950. Leurs œuvres façonnent une histoire militante, une histoire où les champs de bataille ne sont plus ceux des guerres où s'affrontent les nations, mais de celles qui opposent les classes. Celles-ci se veulent mobilisatrices : elles proposent des épisodes fédérateurs, façonnent des héros d'un genre nouveau, cherchent à faire surgir un sentiment d'appartenance à la cause en présentant l'histoire du point de vue des travailleurs et des militants. Mais elles servent aussi à éveiller leur intérêt culturel.

Ce colloque nous semblait une occasion propice pour mettre en valeur cette création picturale – aujourd'hui conservée à l'Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale (IHOES)¹ – qui interroge tant la manière dont des artistes sont parvenus à donner une identité visuelle à une série de combats ouvriers et politiques, que les dispositifs qu'ils ont mis en œuvre pour tenter de mobiliser le public. Il nous offre, à la fois, la possibilité de questionner la position des artistes (leur propre mobilisation tant sur un plan politique qu'artistique) et le rapport complexe pouvant lier la création artistique à l'action politique.

Le contexte de production

Le PCB voit depuis quelques années sa popularité s'éroder : en 1951, il ne compte plus que vingt-deux mille membres, soit quatre fois moins qu'au sortir de la guerre. Il vient en outre d'encaisser deux cuisantes défaites électorales, alors qu'il représentait en 1946 la troisième organisation politique du pays². La célébration de son trentième anniversaire doit servir à consolider ses forces. Le Parti espère s'y révéler et faire de cet événement une étape historique. Il multiplie donc ses efforts pour parvenir à séduire son auditoire potentiel et convaincre le public de la valeur de son action.

Les deux journées de festivités programmées doivent s'articuler autour de quelques moments forts : un éloge funèbre en honneur des anciens leaders, Joseph Jacquemotte

(1883-1936) et Julien Lahaut (1884-1950) ; un banquet démocratique réunissant les cadres anciens et actuels du Parti ; le défilé dans les rues de Bruxelles des militants de toutes les fédérations du pays et des représentants des délégations étrangères ; puis la réunion des militants au Palais du Centenaire pour célébrer trente années de lutte en compagnie des dirigeants du Parti³. Parmi les moyens mis en œuvre dans cette vaste entreprise de propagande figure bientôt la peinture ; parmi les personnes à convaincre, les artistes.

C'est en janvier 1951, au sein de la commission idéologique du Parti chargée de réfléchir à l'élaboration de l'anniversaire, que s'énonce la volonté d'ajouter à l'événement une dimension culturelle. Après avoir réfléchi à des pratiques usitées (projections cinématographiques, présentation d'un chœur chanté et parlé, etc.), l'idée de « garnir la salle par les camarades artistes » est soulevée⁴. C'est au secrétaire national du Parti, Jean Terfve (1907-1978), que revient, un mois plus tard, celle de contacter le groupe Forces murales qui se compose alors de trois jeunes artistes : Louis Deltour (1927-1998), Edmond Dubrunfaut (1920-2007) et Roger Somville (1923-2014)⁵.

Fondé en 1947, Forces murales jouit d'une certaine réputation dans le milieu de l'art appuyée par la publication de nombreux articles dans la presse artistique spécialisée, faisant notamment l'éloge de ses créations de tapisseries. Le groupe a en effet su renouveler la tradition lissière à Tournai et vient d'honorer une vaste commande pour décorer les principales ambassades belges à l'étranger. Ses membres se sont également récemment démarqués en réalisant quelques peintures murales, dont une fresque engagée pour le Palais de Justice de Bruxelles. Ils bénéficient en outre d'une certaine légitimité artistique au sein de la sphère communiste, comme en témoigne l'article élogieux que leur consacre Fernand Lefebvre, en 1949, dans l'édition belge des *Lettres françaises* (journal publié en France sous contrôle du PCF)⁶. Les trois artistes se rapprochent ensuite du Parti alors qu'ils réalisent des toiles d'agitation pour le mouvement des Partisans de la paix, fortement imprégné de la présence communiste⁷.

Figure 1. Forces Murales [et Métiers du mur], *Marche au socialisme* (toile de droite), 1951, détrempe et affiches marouflées sur toile, [ca 600 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Il faut attendre quelques mois pour voir apparaître, dans les archives des réunions préparatoires du trentième anniversaire, la mention du collectif Métiers du mur, regroupant Paul Van Thienen (1927-2013), Yves Cognioul, Jean Goldmann (1922) et André Jacquemotte (1925-1993). Ces artistes, bien que moins expérimentés, évoluent alors dans le même sillage artistique et idéologique que Forces murales. Ensemble, ils représentent cette nouvelle génération d'artistes sur laquelle mise le PCB, alors qu'il tente de redéfinir sa position sur le plan culturel. D'abord ouvert à toutes les tendances « se revendiquant d'un esprit prolétarien », le Parti affirme en effet, depuis l'après-guerre, des jugements artistiques de plus en plus normatifs, ce qui le prive de plusieurs de ses appuis initiaux (parmi lesquels les peintres surréalistes)⁸. C'est la raison pour laquelle il place de grands espoirs dans ces jeunes créateurs qui se retrouvent dans les valeurs sociales qu'il défend, espérant pouvoir renouveler une collaboration fructueuse entre le monde des arts plastiques et la scène politique⁹.

En se rapprochant de ces jeunes artistes, le PCB entretient peut-être également d'autres aspirations. Lors d'une interview datant de 1994, Edmond Dubrunfaut raconte ainsi la pression importante exercée par le PCB cette année-là pour se conjuguer de nouvelles forces, et la manière dont on les pressait de prendre leur carte du Parti¹⁰. L'engagement officiel de Deltour et de Somville semble dater de cette époque, bien qu'une certaine imprécision demeure à cet égard. Seul Dubrunfaut tient alors à conserver son indépendance, même s'il s'implique très activement au sein de l'action culturelle du PCB dans les années suivantes. Métiers du mur entretient une même proximité avec le PCB. Il compte d'ailleurs parmi ses membres André Jacquemotte, fils de Joseph Jacquemotte, l'un des fondateurs du Parti¹¹.

Figure 2. Forces murales, *Premier congrès du PCB en 1921*, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Le choix du contenu

L'intervention des artistes se précise à partir du mois d'avril lors des réunions organisées au sein de la commission culturelle nouvellement constituée. Depuis la fin de l'année précédente, le Parti communiste songe à réinvestir le champ de la culture et ses intentions s'affirment lors de son dixième congrès organisé en mars 1951. Formée à sa suite, la commission culturelle se donne comme mission de poursuivre une réflexion globale sur la manière de mettre l'art au service du peuple. Elle réunit pour se faire un panel de spécialistes issus des divers champs de la culture : littérature, cinéma, théâtre, arts plastiques et musique, sous la direction de Paul Libois (ULB) et du secrétaire national du Parti. Deux des artistes de Forces murales, Roger Somville et (plus souvent) Edmond Dubrunfaut, s'y retrouvent. Le projet artistique du trentième anniversaire qui s'y élabore doit en quelque sorte valider et concrétiser ses réflexions théoriques.

En tant qu'œuvre de commande, le projet est soumis à un certain nombre de contraintes, qui sont discutées avec les artistes. Les premières sont d'ordre pratique et concernent essentiellement le financement et la présentation spatiale de la décoration. Le Parti disposant de moyens financiers limités, il est alors question de mettre en place des méthodes d'autofinancement pour concrétiser une décoration alors évaluée à environ 30 000 francs belges¹². Les discussions se focalisent ensuite sur le contenu des œuvres, qui doit dans les grandes lignes permettre d'évoquer l'histoire ouvrière, la lutte pour la paix et les réalisations socialistes. Peu à peu les thématiques se précisent autour de lieux, de faits ou de militants importants¹³. Les massacres ouvriers de Roux et de Louvain sont mentionnés, tout comme l'anti-impérialisme des dockers d'Anvers qui s'exprime lors d'actions organisées en 1920 et 1950. Des noms sont cités, tel celui de Joseph Jacquemotte, l'un des fondateurs du Parti. Il est aussi question de l'action des communistes dans la Résistance. Mais les événements historiques auxquels il est fait référence sont bien plus nombreux que ceux qui seront finalement retenus. Les thèmes sont progressivement répartis entre les deux collectifs d'artistes, d'autres sont délaissés : c'est ainsi que Forces murales ne traitera ni d'une bagarre entre la garde civique et les ouvriers du Tournaisis en 1886 ni de la manifestation du Front de l'indépendance en 1945, ni encore des morts de Grâce-Berleur en 1950. De son côté, Métiers du mur abandonnera le projet de décrire l'action de Julien Lahaut pendant la grève des cent mille à Seraing en 1941¹⁴. Quelques thématiques intègrent cependant le chœur parlé mis en scène, en parallèle, par Paul Meyer (1920-2007) : c'est notamment le cas de la révolution russe de 1917, de l'épisode du grand complot anticomuniste de 1923, du soutien à l'Espagne républicaine ou de l'assassinat récent du député communiste Julien Lahaut. Une partie du contenu de ce grand jeu scénique est également composé des thèmes illustrés par les artistes peintres.

Contrairement à la question du contenu, traitée de façon relativement directive, celle de la forme est abordée dans le cadre d'une réflexion plus générale. Jamais le Parti ne formule de prescriptions strictes quant à ce qu'elle doit être, mais ses préférences stylistiques ne peuvent être ignorées des artistes. Nombreuses sont en effet les séances de la commission où se rejouent, autour de la question de la forme, les débats culturels

qui agitent alors les partis frères (et singulièrement le Parti communiste français) et les discussions qui mettent en exergue les positions soviétiques faisant autorité en matière d'art. Mais avant d'en dire plus, regardons de quelle manière les artistes concrétisent leur projet.

Figure 3. Forces murales, Roux, 1886, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm].
Coll. IHOES, Seraing.

« Une décoration grandiose »

L'imposante réalisation picturale que peuvent admirer les visiteurs du Heysel le premier week-end de novembre 1951 couvre plus de deux cents mètres carrés de tissus peints, auxquelles s'adjoignent de larges légendes¹⁵. Les toiles sont pendues aux balcons et décrivent, sur le pourtour de la salle, une longue frise qui encadre la scène. Plutôt que d'opter pour une présentation chronologique des événements, celle-ci distingue les deux collectifs en exposant leurs réalisations séparément : à droite, figurent les toiles de Forces murales, à gauche, celles de Métiers du mur, tandis qu'au fond est accroché un ensemble réalisé en commun. Ce décor surplombe une salle où sont disposés de nombreux stands qui rassemblent des souvenirs témoignant de la lutte (photographies, tracts, journaux, affiches, artefacts), tandis que d'autres font l'éloge de la paix ou des réalisations des démocraties populaires. Le message visuel y joue un rôle capital. L'ensemble réalisé par Forces murales et Métiers du mur accompagne, le dimanche, le discours du secrétaire général du Parti, Edgar Lalmand (1894-1965), faisant le bilan de trente années de lutte pour la paix et le socialisme, mais aussi le jeu de masse animé par quelques deux cents exécutants¹⁶. Les thèmes abordés sur l'estrade, joués sur scène et peints sur toiles se répondent ainsi en écho, faisant résonner les paroles du Parti dans un espace où absolument tout y ramène.

Figure 4. Forces murales, *Assassinat de Tayenne à Roux en 1932*, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Forces murales dépeint les premiers épisodes : 1886, les ouvriers tombés à Roux lors des manifestations insurrectionnelles qui éveillèrent la Belgique sur la question sociale (fig. 3). Puis, sont représentées les victimes de Louvain en 1902 alors que les travailleurs se battent pour l'obtention du suffrage universel (fig. 8). Suit la création du Parti communiste en 1921, évoqué par la représentation de son premier congrès présidé par Joseph Jacquemotte (fig. 2). Figure adulée, on retrouve ce dernier, deux ans plus tard, entouré d'ouvriers à La Louvière, où « on se bat pour le pain » précise une légende (fig. 11). Une toile décrit ensuite la grève emblématique des mineurs du Borinage en 1932 et la mort de l'ouvrier Tayenne qui deviendra une icône des victimes de la répression bourgeoise (fig. 4). « Ils ont tué un gréviste... mais cent bras reprennent le drapeau du combat » traduit le texte qui l'accompagne. Nous quittons Roux pour le bassin industriel liégeois, à Herstal, où des ouvriers communistes occupent la fabrique nationale d'armes de guerre (FN), en 1936, déterminés à poursuivre la grève, alors qu'au plan national le mouvement touche à sa fin. La légende de l'œuvre prend à nouveau un ton catégorique : « Les militants tiennent l'usine. Leur unité fait trembler l'ennemi. » Cet épisode, comme celui de 1932, évoque un moment où les militants communistes se sont distingués, par leurs méthodes et leurs actions, de leurs homologues socialistes. La capacité de résistance des communistes est à nouveau démontrée dans une toile figurant les partisans armés sous la culée d'un pont pendant la Seconde Guerre mondiale (fig. 15). Le texte qui l'accompagne demeure de l'ordre de la formule politique : « Devant le fascisme hitlérien, le peuple, lui, n'a jamais capitulé. Guidé par les communistes, il se bat pour reconquérir la liberté et la paix. » La série se termine sur une action contemporaine : les grèves à Bruxelles en 1950 autour de la Question royale (fig. 9) où, selon la traduction donnée par sa légende : « les gendarmes s'enfuient devant les forces populaires unies dans la lutte. »

Les textes accolés aux œuvres orientent la lecture des spectateurs. Ils semblent vouloir réduire cet ensemble pictural à une simple dissertation politique, masquant le fait que cette création est d'abord et avant tout une proposition artistique. Jamais plus les artistes ne referont usage de ces légendes, dont on ne sait si elles émanent d'une communication officielle du Parti ou des artistes eux-mêmes¹⁷.

À son tour, Métiers du mur égrène des événements historiques qui témoignent de la lutte et de la solidarité ouvrière. La première toile traite de l'opposition des dockers d'Anvers en 1920 contre le transit d'armes françaises à destination des armées blanches de Pologne, qui se battent alors contre la jeune République soviétique (fig. 6). Puis, c'est la *Marche des femmes contre la faim dans le Borinage en 1923-1926* (fig. 5). Deux thèmes que l'on retrouve dans le récit du chœur parlé. On reste ensuite dans le Borinage, à Wasmes, où l'on assiste à une « sablée d'honneur » en hommage à Julien Lahaut à l'époque de la grève de 1932 : la coutume voulant qu'on répande du sable jaune (une sablée d'or) dans les rues accueillant la personne honorée. Tout comme Forces murales, Métiers du mur conclut sur un épisode contemporain. Celui-ci figure la lutte contre l'impérialisme américain : on retrouve les dockers d'Anvers en 1950 s'opposant, cette fois, au débarquement d'armes à destination de la Corée (fig. 7).

Figure 5. Métiers du mur, *Marche des femmes contre la faim dans le Borinage en 1923-1926*, 1951, détrempe sur toile, [ca 910 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Un dernier ensemble regroupe trois toiles, intitulées *Marche au socialisme* (fig. 1 et 10), qui traduisent l'espoir de paix des communistes et l'idée d'un avenir socialiste radieux. La lutte y prend un caractère international. Y figure l'écho des manifestations pour la paix contemporaines (contre le Pacte Atlantique ou le réarmement allemand...) ainsi que l'attachement du PCB à Staline et aux démocraties populaires¹⁸. Une technique différente y est utilisée qui combine le collage à la peinture.

La question de la forme

Pour définir ce que doit être la culture communiste, le PCB s'appuie sur les thèses formulées par Andreï Jdanov, puis Joseph Staline, et sur leurs interprétations exprimées sur la scène française. Le réalisme socialiste tend dorénavant à primer sur toute autre forme d'expression : l'art soviétique, mais aussi l'exemple du peintre français André

Fougeron sont ainsi présentés comme des modèles à suivre¹⁹. L'insistance avec laquelle les discussions reviennent sur ces théories relatives à la forme de l'art est caractéristique du climat existant au sein de la commission culturelle du Parti. Pourtant, le débat y subsiste. Les artistes se sentent en effet seuls maîtres de leur langage plastique et revendiquent, dans ce domaine, une liberté totale. Dubrunfaut et Somville n'hésitent pas à réfuter l'argumentaire du Parti quand il s'approche de la question de la forme, même si, à l'évidence, le discours ambiant exerce une certaine influence sur leur production. Tout en restant fidèle au programme qu'ils se sont fixés lors de la création de leur groupe, leur style tend en effet à s'éloigner de ce qu'il était quelques années auparavant pour s'orienter vers un réalisme plus affirmé, ce dont se félicite immédiatement le Parti. Ils gardent néanmoins leurs distances par rapport à toute interprétation sectaire de ce que doit être le réalisme socialiste.

Dans son manifeste fondateur, Forces murales annonce déjà sa volonté de mettre l'art au service du plus large public, en délaissant la peinture de chevalet – jugée bourgeoise – au profit de techniques à portée collective : fresques, tapisseries, vitraux ou tissus peints (technique privilégiée pour ce projet). Notamment inspiré des muralistes mexicains (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros), le groupe aspire à ce que l'art soit placé « là où passent et vivent les hommes ». À l'heure où triomphe la peinture abstraite – cet « art du non-dire » comme la qualifie Aragon (preuve, selon les communistes, de la décadence de la bourgeoisie et de l'américanisation de l'art) –, les artistes défendent un art figuratif. Ils souhaitent que son contenu « exalte la vie et le travail des hommes, leurs luttes, leurs souffrances, leurs joies, leurs victoires et leurs espoirs ». La commande du Parti colle ainsi parfaitement à leurs ambitions artistiques ; ambitions d'ailleurs partagées par les artistes de Métiers du mur. Mettre l'art au service du politique, d'un idéal ou d'une « foi » collective, est en outre parfaitement assumé par ceux-ci. « Depuis des millénaires les “politiques” demandent à l'art de “menus services” », rappellera plus tard Roger Somville, ajoutant que le principe de la « “commande” n'amoindri[t] pas la force plastique du message [et que seul] le niveau qualitatif de la réponse [...] détermine sa grandeur ou sa médiocrité²⁰ ».

La création picturale réalisée pour le trentième anniversaire témoigne de cette quête formelle : de la volonté des artistes de trouver un vocabulaire plastique qui soit à la fois singulier et qui vise à l'universel ; un vocabulaire qui sache traduire aussi bien leur engagement artistique qu'idéologique. Pour cela, les artistes forgent leur langage esthétique en s'abreuvant à plusieurs sources : de la grande tradition réaliste nationale à Picasso, en passant par les artistes révolutionnaires, de Goya aux muralistes mexicains, sans négliger la théorie du réalisme socialiste. C'est de cette manière qu'ils parviennent à négocier leur liberté d'expression, même si certains membres du Parti restent encore à convaincre.

Figure 6. Métiers du mur, [*Lutte des dockers d'Anvers refusant le transit d'armes à l'encontre des soviets, en 1920*], 1951, détrempe sur toile, [ca 910 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Offrir un art réaliste, aux racines nationales, qui montre le peuple et qui l'inspire, tel est l'un des objectifs du réalisme socialiste que les artistes du projet du trentième anniversaire intègrent dans leur démarche. Les toiles présentées au Heysel traduisent l'épopée ouvrière belge sous un angle mettant en relief des moments fondateurs de l'engagement communiste. Au contraire de ce que l'on retrouve dans la tradition féconde du réalisme social belge – largement soutenu par les socialistes en leur temps –, le récit développé ne se concentre plus sur le thème du travail, mais exclusivement sur celui de la lutte²¹. Chaque scène figure un combat qui, mit à la suite des autres, participe à matérialiser l'idée d'une classe ouvrière progressant vers sa libération. Se présente d'abord le peuple martyr, mais solidaire face au drame, puis le peuple héroïque, toujours attentif à ses leaders. Le principe cher au réalisme socialiste voulant que l'art rende compte du « sens de la lutte », voire de « l'inéluctabilité de la victoire », semble vouloir s'y incarner. De même, le récit pictural cible principalement les actions menées par le peuple et souligne, ce faisant, sa capacité à se mobiliser et à agir. Il rejoint ainsi cette idée chère aux communistes, selon laquelle l'art doit permettre au peuple de se rendre compte de la force sociale qu'il représente, qu'il doit ainsi participer à « élever son niveau de conscience²² ». De la même manière, l'artiste doit savoir évoluer au contact des travailleurs.

Figure 7. Métiers du mur, [*Lutte des dockers d'Anvers contre le débarquement d'armes américaines en 1950*], 1951, détrempe sur toile, [ca 910 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Attachés au précepte de Lénine selon lequel l'art « doit avoir ses racines dans le fond des masses populaires²³ », les artistes de Forces murales et de Métiers du mur s'inspirent à la source du réel. Pour la grève des dockers de 1950 (fig. 7), ils se rendent au port

d'Anvers pour y rencontrer les anciens protagonistes de l'action, mais aussi pour noter fidèlement les caractéristiques du décor et la physionomie des travailleurs. De même, pour les événements plus anciens, ils visitent les régions ouvrières concernées, y récoltent les souvenirs (oraux ou matériels) de vieux militants, y tracent leurs premiers croquis²⁴. Après s'être imprégnés des faits au contact de la réalité s'ajoute, pour les artistes, une étude minutieuse de toutes les traces historiques pouvant servir à documenter leur œuvre (photographies, coupures de presse, etc.). Ils progressent ainsi selon une méthode expérimentée par les peintres naturalistes de la fin du XIX^e siècle, même s'ils n'apprécient guère le type de figuration proposé par ce courant, dont s'inspire la peinture soviétique. Pour *Forces murales* et *Métiers du mur*, l'acte créateur doit rester une transfiguration poétique du réel et non une simple retranscription photographique. Il ne doit, en cela, jamais user de stratégies illusionnistes qui permettent de tromper le spectateur.

Figure 8. *Forces murales*, Louvain, 1902, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm].
Coll. IHOES, Seraing.

Bien qu'il y ait reformulation plastique, certains motifs dépeints par *Forces murales* traduisent le désir de se conformer au réel. Ainsi, dans *Louvain 1902* (fig. 8), les détails du costume des forces de l'ordre permettent d'identifier facilement la garde civique coiffée de son chapeau à panache si typique. Dans les *Grèves de 1950 à Bruxelles* (fig. 9), c'est une chaise lancée aux gendarmes par les manifestants qui rappelle un fait immortalisé par les actualités de l'heure.

Quand il s'agit de traduire l'image des personnalités importantes du Parti, les artistes modifient quelque peu leur manière. C'est ainsi que l'on constate une rupture très nette entre la figuration stylisée des manifestants des *Grèves de 1950* et le réalisme plus tranché de certains personnages situés à droite de l'image (fig. 9). Ceci permet aux spectateurs de reconnaître trois cadres du Parti : les secrétaires national et général (Jean Terfve et

Edgar Lalmand) ainsi que le député communiste Jean Borremans (1911-1968)²⁵. Cette différenciation de traitement coïncide avec le développement d'une certaine forme d'idolâtrie autour des figures dirigeantes du Parti, sorte de culte de la personnalité qui tend à dominer de plus en plus la scène communiste. Résultat d'une ambivalence ou d'un compromis, cette différenciation rend compte du fait que les artistes négocient leurs choix figuratifs sur base de termes parfois contradictoires et en fonction du message (esthétique ou politique) qu'ils souhaitent faire passer. Il est tout aussi intéressant de remarquer que Lénine et Staline sont cités à travers l'utilisation de leurs portraits officiels : comme si les peintres s'interdisaient tout à coup toute interprétation personnelle de ces figures et préféraient les aborder à la manière d'icônes (fig. 2 et 10).

Figure 9. Forces murales, *Les grandes grèves de 1950 à Bruxelles*, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm], 1951. Coll. IHOES, Seraing.

Le processus de médiation du réel que permet la retranscription picturale est à nouveau interrompu dans l'ensemble intitulé *Marche au socialisme* (fig. 1 et 10), où des affiches contemporaines sont insérées dans le récit peint. L'artefact politique (ici des affiches éditées par le PCF, le PCB ou par les partis frères des démocraties populaires) y est exposé dans sa réalité matérielle, ce qui permet notamment d'en faciliter la lecture. Le récit pictural devient ainsi l'écrin de la propagande graphique communiste officielle et lui donne un second souffle. Ces affiches proviennent-elles du voyage qu'Edmond Dubrunfaut accomplit en Union soviétique au début juillet 1951 en compagnie d'une délégation belgo-luxembourgeoise²⁶ ? Cela pourrait être envisagé, même si nous n'en avons aujourd'hui aucune confirmation. Cette question nous ramène au fait que les artistes façonnent l'image d'un combat dont ils sont eux-mêmes des acteurs. Rappelons que c'est par le biais de la lutte pour la paix, citée dans cette œuvre, que les artistes de Forces murales se rapprochent du Parti communiste²⁷.

Figure 10. Forces Murales [et Métiers du mur], *Marche au socialisme* (toile centrale), 1951, détrempe et affiches marouflées sur toile, [ca 600 x 225 cm]. Coll. IHOES, Seraing.

Le procédé qui consiste à conjuguer collage et peinture doit aussi être interprété dans une autre perspective : celle de son inscription dans l'héritage du cubisme (le premier mouvement à promouvoir cette approche). Ce n'est pas une première pour Forces murales qui a expérimenté cette solution dans une de ses œuvres antérieures, *En avant vers Sheffield*, figurant des manifestants brandissant l'affiche du Congrès mondial de la paix, illustrée par Picasso. La visite de Roger Somville à Menton, en mai 1951, pendant la période où s'élabore le projet du trentième anniversaire du PCB, est significative de la réflexion que poursuivent alors les artistes. Somville y rencontre Picasso à qui il présente le travail du groupe Forces murales. Si ce dernier demeure critique sur la qualité de leur travail, l'ancien apôtre du cubisme témoigne cependant d'un certain intérêt – du moins Somville le croît-il – pour l'approche développée dans *En avant vers Sheffield*, où se mêlent à la fois deux médiums (affiche et peinture) et deux discours (artistique et politique)³⁸. Forts de cet appui symbolique, qui valide en quelque sorte leur démarche, les artistes réitèrent l'expérience.

Figure 11. Forces murales, *Joseph Jacquemotte à La Louvière 1923*, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm]. © KIK-IRPA. Coll. Ville de La Louvière.

Figure 12. Eugène Laermans, *Les Émigrants* (détail), 1896, huile sur toile. Coll. KMSKA, Anvers.

À l'observation attentive de ces œuvres, d'autres filiations artistiques se font jour. Celles-ci s'affirment, encore une fois, principalement dans le travail de Forces murales, où l'on détecte non seulement l'influence d'une certaine tradition nationale, mais aussi celle d'artistes sensibles aux drames de leur temps. Prenons par exemple *Jacquemotte à La Louvière en 1923* (fig. 11). Il y a là, dans cette façon de représenter les masses ouvrières à la manière de foules égalitaires, quelque chose du peintre belge Eugène Laermans (1864-1940) (fig. 12) ; tout comme on trouve, dans la figuration de certains personnages, l'écho lointain de Brueghel l'Ancien (1525-1569). De même, dans les toiles sur les manifestations de Louvain en 1902 ou de Bruxelles en 1950 (fig. 8 et 9), surgissent des motifs puisés dans deux œuvres révolutionnaires de Francisco de Goya (1746-1828), *Dos de Mayo* et *Tres de Mayo*, dénonçant les horreurs de la guerre (fig. 13 et 14).

Figure 13. Francisco Goya, *Dos de Mayo*, 1814, huile sur toile. Coll. Musée du Prado, Madrid.

Figure 14. Francisco Goya, *Tres de Mayo*, 1814, huile sur toile. Coll. Musée du Prado, Madrid.

Les œuvres de ces peintres militants abritent ainsi une réflexion tant politique qu'artistique, ce qui sera diversement apprécié par le Parti. Certains membres du Comité central leur reprocheront plus tard d'appartenir, voire de s'adresser, à deux mondes aux intérêts parfois divergents²⁹. Mais pour asseoir leur légitimité, les artistes sollicitent l'avis du public.

Le contexte de réception

Les artistes, prêts à faire évoluer leur langage plastique, se soumettent donc à la critique, espérant trouver auprès du peuple, dont le jugement est idéalisé, une confirmation sur la justesse de leurs ambitions. Il s'agit aussi d'ouvrir avec lui un dialogue sur la question esthétique. Ils s'appuient notamment sur cet énoncé de Lénine, qui complète celui que nous avons précédemment cité : « L'art appartient au peuple. [...] Il doit être compréhensible pour les masses et aimé par elle. Il doit réunir les sentiments et les volontés de ces masses. Il doit susciter dans les masses des artistes et développer leur maîtrise³⁰. »

Quelques jours avant la fête, dans les pages du *Drapeau Rouge*, les artistes interpellent les visiteurs : « Il faut que nos camarades nous disent si nous avons réellement compris, si nous avons fidèlement traduit leur combat, le caractère des personnages, leurs attitudes coutumières, le milieu dans lequel l'action se déroule³¹. » Pour récolter les avis, des fiches sont remises aux visiteurs où figurent quelques questions simples : « Les tableaux te plaisent-ils ? Quels sont ceux que tu préfères ? Quels sont ceux que tu n'aimes pas ? Pourquoi³² ? »

La majorité des avis récoltés sont favorables ce qui réjouit les instances du Parti. Jean Terfve affirme que les œuvres obtiennent l'agrément de 90 % des participants. Mais combien s'expriment alors ? Peu, si l'on se fie au nombre de fiches encore conservées dans les archives de la famille Dubrunfaut. Celles-ci nous offrent cependant un aperçu des critères d'appréciation des spectateurs. Leurs évaluations, bien que succinctes, se font tant sur base de la théorie politique que sur celle de la maîtrise du métier et du rendu formel. Les tableaux sont généralement jugés fidèles à la réalité. On dit à leur sujet qu'« ils sont la stricte vérité », « ils sont les fidèles reflets de notre vie de misère » ou encore « j'y retrouve mon milieu ouvrier ». Alors que la question du réalisme est toujours l'objet de débats sur la scène communiste, l'avis du public semble venir valider les choix figuratifs des artistes. Ces critiques amateurs apprécient également la composition des œuvres, leur mouvement, la vivacité des couleurs employées, leur puissance ou l'émotion qui en ressort. Les commentaires négatifs visent essentiellement les toiles de Métiers du mur et pointent certaines faiblesses techniques.

À l'issue de cette enquête, les dernières appréhensions du Parti peuvent être levées. Lorsqu'au lendemain de la fête, le PCB dresse le bilan, il se dit impressionné par le travail de Forces murales et de Métiers du mur qui, selon son secrétaire national, a su rompre définitivement avec l'art mis au service de la bourgeoisie et conçu à son usage³³. Il est aussitôt question de perpétuer ce travail. Différentes suggestions sont faites prévoyant de

faire circuler les œuvres (au sein d'expositions en plein air, de meetings politiques ou de rencontres de la jeunesse, dans des musées ou des fêtes, etc.)³⁴ mais aussi de les reproduire au sein de publications diverses. Peu d'entre elles se concrétisent finalement. Néanmoins, une sélection de toiles du trentième anniversaire se retrouve dans le calendrier du *Drapeau rouge* de 1952 (édité à dix mille exemplaires), égrenant au quotidien, dans le foyer des militants, l'histoire sociale vue sous l'angle communiste. Le Parti continue cependant d'affirmer que cette réalisation, qui a eu un effet stimulant pour les artistes, a marqué un véritable tournant culturel au sein de la scène communiste belge et suscité un nouvel intérêt culturel dans la masse³⁵.

Alors que se poursuit, en 1952, la réflexion sur la réutilisation du travail des artistes et la production de nouvelles œuvres, le groupe Forces murales propose certaines des toiles réalisées pour le trentième anniversaire à deux expositions successives organisées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. La première, intitulée *Art et travail*³⁶, refuse *La Résistance* (fig. 15), alors qu'elle accepte certains travaux antérieurs. La seconde est envisagée par l'école de La Cambre pour son vingt-cinquième anniversaire. En tant qu'anciens élèves, les artistes de Forces murales y soumettent encore trois toiles du trentième anniversaire (dont une fois de plus *La Résistance*) mais celles-ci sont à nouveau écartées par le jury. Ce dernier argue d'abord des lacunes sur le plan formel, pour finalement admettre un problème de fond et de point de vue politique³⁷. L'affaire fait scandale et conduit à l'annulation de l'exposition. Dans le contexte de guerre froide, la culture est, peut-être plus qu'à l'ordinaire, devenue un front de lutte. L'art engagé est invariablement poussé à basculer du champ artistique vers le champ politique. « Peindre a cessé d'être un jeu » comme le rappelle Aragon lors du Salon d'automne, qui suit de quelques jours à peine la clôture des festivités du trentième anniversaire du PCB : l'État français vient alors de censurer plusieurs toiles d'artistes communistes pour atteinte au sentiment national³⁸.

Figure 15. Forces murales, *La Résistance*, 1951, détrempe sur toile, [ca 460 x 225 cm].
Coll. IHOES, Seraing.

Terminons en rappelant les discussions qui animent, en octobre 1953, la session du Comité central du PCB consacré au rapport de Paul Libois sur le travail réalisé par le Parti sur le plan culturel³⁹. Les débats concernent, une fois de plus, la question de la forme et celle de la figuration. Cette fois, des critiques acerbes s'expriment sur les œuvres des « peintres du Heysel », sans que l'on sache toujours si elles concernent celles produites pour le trentième anniversaire ou l'année suivante lors de nouvelles festivités⁴⁰. Les artistes ne sont pas présents pour se défendre, mais trouvent néanmoins un appui sincère chez le secrétaire national du Parti qui les tempère : « car au stade où nous en sommes, nous devons prendre en main tout ce qui est un élément promoteur dans la perspective qui est la nôtre. » Ajoutant pour conclure : « Je suis certain, quant à moi, que ce qui a été fait au trentième anniversaire du Parti [...] servira plus à faire progresser l'idée culturelle dans le Parti que toute une série de considérations théoriques et générales qu'on pourrait faire⁴¹. » Tant les membres de Forces murales que de Métiers du mur poursuivront leur collaboration avec le PCB, au sein notamment des commissions et sous-commissions relatives aux arts plastiques.

Beaucoup de choses restent à dire sur cette production artistique particulière et sur le contexte qui l'a vu naître. Nous espérons que cet aperçu donnera aux chercheurs l'envie d'approfondir ces quelques réflexions.

¹ Toutes les œuvres de cet ensemble pictural sont actuellement conservées à l'IHOES, à l'exception de la toile *Joseph Jacquemotte à La Louvière en 1923*, de Forces murales, qui fait partie des collections de la ville de La Louvière.

² GOTOVITCH J., « Histoire du Parti communiste de Belgique », dans *Courrier hebdomadaire du Crisp*, n° 1582, 1997, pp. 30-36.

³ Pour connaître plus précisément le déroulement de ces journées de festivités, voir : *Le Drapeau rouge*, 3 novembre 1951, p. 1 et 3.

⁴ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, XXX^e anniversaire, *Réunion agit-prop XXX^e anniversaire*, 11.1.51, inv. TER J.54/03.

⁵ *Idem*, fonds Jean Terfve, XXX^e anniversaire, *Commission XXX^e anniversaire*, 20.2.51, inv. TER J.54/03.

⁶ LEFÈVRE F., « Aspects de la peinture vivante en Belgique, Forces murales, en marche vers le réalisme nouveau », dans *Les Lettres françaises* (édition belge), n° 17, 4 novembre 1949, p. 1 et p. 9.

⁷ Pour en savoir plus sur le groupe Forces murales, voir : BAILLARGEON C., GUISET J. (dir.), *Forces murales, un art manifeste*, Wavre, Mardaga, 2009, 239 p. ; GUISET J., *Forces murales, Cinquantième anniversaire du manifeste, 1947-1997*, La Louvière, Maison de la Laïcité, 1997 ; *Forces Murales 1947-1959, Deltour – Dubrunfaut – Somville*, Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissue et des Arts muraux de la Communauté française de Belgique, 1989 ; GUISET J., « Forces murales et la figuration. Trois peintres belges : Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut, Roger Somville », dans *Autour des figurations : critiques d'art et artistes dans la France d'après-guerre. Débats esthétiques, enjeux politiques et sociaux*, colloque international organisé à l'Université Toulouse II-Le Mirail, les 21 et 22 novembre 2013 (actes à paraître en 2015).

⁸ ARON J., « Le parti communiste et les arts plastiques. Documents et témoignages », dans *Cahiers marxistes*, n° 137-138, novembre-décembre 1985, p. 8 ; DEVILLEZ V., « La faucille ou le pinceau ? Le dilemme des artistes belges face au Réalisme socialiste », dans *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003/1, pp. 345-361.

⁹ Toutefois, le PCB s'adjoint aussi la collaboration d'un peintre appartenant à la génération précédente : Kurt Peiser (1887-1962). Il participe au projet de façon indépendante des deux autres collectifs d'artistes.

¹⁰ Archives privées E. Dubrunfaut (Bruxelles), Interview d'Edmond Dubrunfaut par Hugo de Sutter (retranscription manuscrite), 1994.

¹¹ En parallèle, et surtout dans la suite de cette collaboration artistique, les membres de Métiers du mur (qui s'écrit aussi parfois Métier du mur) s'investiront énergiquement dans l'action du PCB, tant dans le champ de la culture, que de la jeunesse ou de la presse, délaissant même parfois leur travail artistique au profit de l'action politique.

¹² Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, *Commission culturelle* [51]. *Notes J.T., Réunions : Commission culturelle, séance préparatoire, 19.4.51- bureau politique du 21.4.51*, inv. TER J/18 ; *Idem, Commission culturelle, 7.6.51*, inv. TER J/18.

¹³ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, *Commission culturelle* [51]. *Notes J.T., Réunions : Commission culturelle, 7.6.51 ; Idem, 14.6.51*, inv. TER J/18.

¹⁴ C'est en tout cas ce que semblent suggérer les archives, bien que les annotations qui y figurent soient sujettes à interprétation. *Idem, Commission culturelle* [51-54], *notes J.T., XXX^e anniversaire, 21.9.51*, inv. TER J/18.

¹⁵ « «Force murale» [sic] et «Métiers du mur» préparent une décoration grandiose », *Le Drapeau rouge*, 29 octobre 1951, p. 1 et 3.

¹⁶ Le metteur en scène, Paul Meyer, qui est aussi membre de la commission culturelle du Parti, propose un chœur parlé et chanté évoquant, en une épopée lyrique, trente années de lutte des pionniers, du mouvement ouvrier et du parti communiste. Y participent des groupes des quatre coins du pays. Le spectacle débute par un rappel de la révolution russe de 1917 puis salue l'action des dockers d'Anvers en 1920 refusant de charger des armes contre la jeune république soviétique. Il rend ensuite hommage à Jacquemotte et aux fondateurs du Parti, rappelle la marche pour la faim des femmes dans le Borinage en 1923-26, puis le temps du grand complot en 1923 et des attaques portées par la bourgeoisie contre le parti communiste. Il évoque la crise économique des années 1930, l'arrivée au pouvoir d'Hitler et le geste mémorable de Julien Lahaut arrachant, en 1933, le drapeau à croix gammée de l'ambassade d'Allemagne à Liège. Le spectacle met ensuite en valeur la résistance, contre Franco et pendant la Seconde Guerre mondiale. Il met en scène l'assassinat de Julien Lahaut et l'hommage qui lui a été rendu lors de ses funérailles, avant de se terminer en apothéose par une scène évoquant l'union des peuples pour défendre la paix. - M.L., « Avant le lever du rideau au Heysel », dans *Le Drapeau rouge*, 2 novembre 1951, p. 1 et 3 ; « Les cérémonies au Palais du Centenaire. Le jeu de masse », dans *Le Drapeau rouge*, 5 novembre 1951, p. 2. ; GOTOVITCH J., « Au service de la Révolution : le chœur parlé communiste », dans *Rue des usines*, n° 34-35, printemps 1997, pp. 27-39.

¹⁷ Les légendes que nous citons ici apparaissent sur des toiles également conservées à l'IHOES.

¹⁸ Une photographie parue dans la presse, sous le discours d'Edgar Lalmand, donne une idée de l'effet d'ensemble de ces trois toiles : *Le Drapeau rouge*, 5 novembre 1951.

¹⁹ DEVILLEZ V., *op. cit.* ; ARON J., *op. cit.* ; FOUGERON L., « Un exemple de mise en images : le réalisme socialiste dans les arts plastiques en France (1947-1954) », dans *Sociétés & Représentations*, n° 15, 1/2003, pp. 195-214 ; VERDÈS-LEROUX J., « L'art de Parti », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 28, juin 1979, pp. 33-55.

²⁰ SOMVILLE R., « Le nouveau réalisme, préface pour une bataille », dans WAUTERS Y.-M., *Roger Somville*, Bruxelles, Dereume, octobre 1963.

²¹ DEVILLEZ V., *op. cit.*

²² Une anecdote rapportée en 1953 par l'un des artistes de Métiers du mur, alors que ceux-ci étaient occupés à peindre des mineurs dans le Borinage, souligne la valeur accordée à cette notion. Lors d'une assemblée dans un puits de mine, tandis que les ouvriers se demandaient s'ils devaient manifester, un mineur se serait levé pour interpeller ses camarades : « Alors quoi, des peintres sont là. Ils veulent peindre notre vie, notre travail, notre lutte, plutôt que la bedaine de quelque administrateur de charbonnages, et nous allons leur dire : nous ne sommes pas plus intéressants que cela, nous sommes des pas-grand-chose, et si on joue avec nos vies, cela n'a pas tellement d'importance au fond puisque nous-mêmes nous ne cherchons pas à les défendre. [...] Et les mineurs allèrent à la lutte dans l'unité, pour se montrer digne de l'intérêt des peintres. Que les peintres se montrent dignes de la lutte des mineurs. » VAN THIENEN P., « Peintres... et mineurs », dans *Le Drapeau rouge*, 28 octobre 1953.

²³ Sur une maquette de publication envisagée par Forces murales et Métiers du mur figure cette phrase attribuée à Lénine : « L'art appartient au peuple. Il doit avoir ses racines dans le fond des masses populaires. Il doit être compréhensible pour les masses et aimé par elles. Il doit réunir les sentiments et les volontés de ces masses. Il doit susciter dans les masses des artistes et développer leur maîtrise. »

²⁴ Archives privées R. SOMVILLE, L.M., « Vers le XXX^e anniversaire du Parti communiste. Les peintres du groupe "Forces Murales" nous disent : "La décoration de la salle n'est pas pour nous une fin mais une base nouvelle de travail" » ; L.M., « Vers le XXX^e anniversaire du Parti communiste. Une visite au groupe "Métiers du mur" » (coupures de presse probablement extraites du *Drapeau rouge*, non datées).

²⁵ L'identification de ce dernier personnage a été rendue possible grâce à l'historien José Gotovitch qui, lors de ce colloque, nous a mis sur la piste. Depuis, nos recherches nous ont permis de constater l'étonnante similitude existant entre le profil choisi par les artistes pour représenter Jean Borremans et un portrait photographique officiel réalisé la même année et conservé aux archives du Carcob. Cette découverte tend à suggérer que cette photographie a probablement servi de source d'inspiration aux artistes.

²⁶ DUBRUNFAUT P., « Edmond Dubrunfaut et l'URSS », dans BAILLARGEON C. et GUISET J. (dir.), *op. cit.*, pp. 167-176.

²⁷ BAILLARGEON C., « L'art progressiste en Belgique au temps de la "paix impossible". De l'Appel de Stockholm à la fin de la guerre de Corée », Analyse de l'IHOES, n° 111, 21 octobre 2013, http://www.ihoes.be/PDF/Analyse_111-Art_progressiste_Belgique.pdf.

²⁸ SOMVILLE R., « Visite à Picasso, Menton – 11 mai 1951 », dans SOMVILLE R., *Pour le réalisme, un peintre s'interroge*, Bruxelles, Cercle d'éducation populaire, 1969, p. 105.

²⁹ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds du Parti communiste de Belgique (PCB), Comité central, discussions autour du rapport Libois, octobre 1953, inv. CC/55.

³⁰ Voir note n° 23.

³¹ M. L., « Les décorateurs du Heysel demandent votre avis... », dans *Le Drapeau rouge*, 3 novembre 1951, p. 1 et 3.

³² Ces fiches figurent dans les archives privées E. Dubrunfaut mais l'IHOES en conserve une copie numérique, associée au fonds Edmond Dubrunfaut, inv. H8.

³³ Archives du Carcob (Bruxelles), Commission culturelle [51], Notes J.T. réunions, *Commission culturelle*, 29.11.51, inv. TER J/18.

³⁴ Ces œuvres sont conçues sur toiles libres (non encadrées) de façon à pouvoir voyager facilement. Les artistes espèrent les présenter dans des lieux qui ne sont pas nécessairement prédestinés à exposer des ouvrages d'art, dans des lieux où un dialogue décomplexé puisse s'établir, avec des travailleurs par exemple, autour de la question artistique. Néanmoins, leur format constitua certainement un obstacle à la réalisation de cet objectif.

³⁵ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, Commission culturelle, [51], *Commission culturelle*, 29.11.51 ; *Idem*, Commission culturelle [51-53], *Le travail du P.C.B. sur le front culturel* ; *Idem*, Commission culturelle, [52-54], Notes J.T. réunions, *Commission culturelle*, 15.9.1952, inv. TER J/18.

³⁶ *Art et Travail, L'art monumental dans les établissements publics et industriels*, Palais des beaux-arts, Bruxelles, 8 - 29 décembre 1952.

³⁷ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds Jean Terfve, Commission culturelle [51-54], *Commission culturelle*, 8 janvier 1953, inv. TER J/18.

³⁸ ARAGON L., « Au salon d'automne, peindre a cessé d'être un jeu. L'art et le sentiment national », dans ARAGON L., *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 147-156.

³⁹ Archives du Carcob (Bruxelles), fonds du Parti communiste de Belgique (PCB), Comité central, *Interventions au Comité central des 3-4 octobre 1953 consacré au travail culturel*, IV, inv. CC/55.

⁴⁰ Jusqu'à présent, nos recherches ne nous ont pas permis d'identifier précisément les œuvres auxquelles ces critiques se réfèrent, c'est pourquoi il convient d'être prudent dans l'interprétation qu'on peut en tirer. Néanmoins, certaines valent d'être citées, notamment celles, particulièrement sévères, de Jean Borremans (celui-là même qui avait été portraituré dans les *Grèves de 1950*). Il se demande ainsi : « pourquoi représenter le peuple en lutte de façon si étrange ? Ne peuvent-ils pas nous montrer des hommes qui ressemblent à des hommes ? » Il ajoute ensuite : « [...] Les partisans étaient des hommes et n'avaient pas les visages qu'on nous a montrés. Ce n'est pas de cette façon que l'on fera comprendre l'art par le peuple. » Il rapporte aussi l'avis cinglant de deux camarades

présents au Heysel, dont les paroles auraient été : « si c'est comme cela que vous nous voyez lutter, ne vous mêlez plus de nous regarder. » Archives du Carcob (Bruxelles), fonds du Parti communiste de Belgique (PCB), *Comité central, Intervention de J. Borremans au Comité central des 3-4 octobre 1953 consacré au travail culturel*, inv. CC/55.

⁴¹ *Idem, Conclusion de Jean Terfve au Comité central des 3-4 octobre 1953 consacré au travail culturel*, inv. CC/55.

Les représentations photographiques des chantiers navals. Diversité des auteurs et symbolique du pouvoir dans l'entreprise

Xavier Nerrière

Depuis sa création en 1981, le Centre d'Histoire du travail de Nantes (CHT) a rassemblé un grand nombre de photographies relatives au monde du travail, aux conditions de vie des classes populaires et aux luttes sociales. Parmi ces documents, je voudrais souligner l'intérêt des clichés réalisés par les salariés eux-mêmes, sur leur lieu de travail et pendant leur service¹. Souvent enfouis dans les albums de famille, ces 'auto-représentations' sont difficilement accessibles pour les chercheurs et donc peu étudiées². Pourtant, au même titre qu'un journal intime, elles permettent d'observer de près le rapport que nourrit son auteur avec son univers professionnel. Accessoirement elles sont un moyen d'appréhender la réalité du rapport hiérarchique dans les entreprises.

Prenons l'exemple de l'industrie navale locale. Nantes, port maritime de fond d'estuaire, a connu une importante activité de construction de navires jusqu'à la fermeture de son dernier chantier en 1987 (seuls subsistent localement les chantiers de Saint-Nazaire, à l'embouchure du fleuve). Le souvenir de ce secteur, longtemps emblématique de la ville, reste vivace dans la mémoire de nombreux habitants, ce qui offre un terrain d'étude privilégié, avec de nombreuses sources, orales, photographiques ou papier, et la possibilité de comparer les représentations de cette industrie entre deux villes voisines³.

Trois catégories de photos du monde du travail

Du point de vue de l'observation du monde du travail, autrement dit, en matière de photographies réalisées à l'intérieur d'entreprises fonctionnant normalement (hors période de grève par exemple), il existe trois grandes catégories d'images : la photographie industrielle, la photographie de presse et l'auto-représentation. J'écarte volontairement de cette intervention la photographie d'art, ou d'auteur, considérant que cette approche est transversale aux catégories énoncées : soit l'intervention de l'artiste est sollicitée par l'industriel, ou la direction de l'entreprise, et dans un tel cas les images produites sont proches de ce que nous appelons « la photographie industrielle » ; soit il intervient de sa propre initiative et sa démarche est proche de celle d'un journaliste ; soit il répond à l'invitation d'instances représentatives du personnel, tels que les Comités d'entreprise (CE), et son travail implique alors souvent le personnel, dans une logique d'éducation populaire, proche cette fois-ci de l'auto-représentation⁴.

Ces trois catégories sont complémentaires : la photographie industrielle, souvent commanditée par l'employeur, est indispensable pour décrire l'appareil productif ; les

photos de presse permettent de suivre les événements économiques (inauguration d'entreprise, d'atelier ou de nouvelle production...) et sociaux (en particulier les conflits) ; l'auto-représentation, quant-à-elle, offre une description de l'ambiance de l'atelier par ceux qui la vivent, ou la subissent.

Par conséquent, l'auto-représentation ne se substitue pas aux autres types de photographies, elle les complète en exprimant des points de vue qui, par définition, ne peuvent être photographiés par quelqu'un d'autre. Pour les amateurs cependant, l'acte de photographier est singulier puisqu'il s'agit de construire une mémoire, dès la réalisation des faits et avant même que le cerveau de l'auteur ait lui-même entamé son travail de mémoire, c'est-à-dire de réaliser un tri entre ce qu'il va conserver et ce qu'il va oublier. Par leur geste, ces ouvriers-photographes anticipent, ou essaient de le faire, ce qui fera mémoire ultérieurement, ce qui mérite d'être mémorisé ou « gardé pour mémoire », nous a dit Gérard Douarche, l'un des témoins sollicités pour cette étude.

C'est une image en particulier qui a suscité ce travail de recherche. Il s'agit d'un groupe d'ouvriers des Ateliers et chantiers de Bretagne (ACB), l'un des chantiers navals nantais, photographiés dans la cheminée d'un bateau (fig. 1). Elle a été confiée au CHT par la petite-fille et l'épouse de l'un des ouvriers qui y figure, peu après le décès de ce dernier.

Cette image m'est apparue intéressante à plus d'un titre. D'abord il m'a semblé évident qu'elle n'aurait pas pu être prise par quelqu'un d'extérieur à ce groupe, qu'il était peu probable qu'un photographe professionnel puisse obtenir de la part de ces ouvriers qu'ils s'installent de la sorte dans la cheminée. Ensuite, cette photo, relativement burlesque, m'a semblé être significative du rapport que ces personnes entretiennent avec le fruit de leur travail : un mélange de fierté et de dérision. En ce début de XXI^e siècle, les employés de France-Télécom, de La Poste, de Renault ou d'IKEA, ne sont sans doute pas, vis-à-vis de leur employeur, dans un état d'esprit qui leur permet de réaliser le même type de photos que René Bouillant (en tout cas le CHT n'en a pas collectées).

Figure 1. *Groupe d'ouvriers des ACB au sommet de la cheminée d'un bateau, lors d'un déplacement dans le port de Rouen en 1952.* CHT Nantes, coll. René Bouillant.

Dans les années 1950, il se passait plusieurs mois, souvent plus d'un an, entre le lancement d'un navire et sa livraison. Mais même après cette étape, des équipes du chantier pouvaient être amenées à suivre le bateau pour effectuer des finitions ou corriger certains défauts. Cette photo est réalisée à l'occasion de l'un de ces déplacements. Plusieurs des personnages sont identifiés : au 1^{er} rang, de gauche à droite, Ordureau, René Bouillant, Blain, et le quatrième reste inconnu à ce jour. Parmi les personnes du second rang, nous ne disposons que du nom de la première en partant de la gauche, il s'agit de Victor Delapré, dit « Totor ».

Témoins et sources orales

Pour étayer ces hypothèses sur l'intérêt et les potentialités des auto-représentations photographiques, j'ai réalisé une série d'entretiens, dans le cadre d'un projet plus large de livre sur l'ensemble des fonds iconographiques conservés par le CHT⁵ :

- Gérard Douarche, photographe amateur, ancien militant CFDT aux Chantiers Dubigeon-Normandie à Nantes, puis aux ACB, partie mécanique.
- François Baudry, directeur du personnel (responsable des ressources humaines) aux chantiers Dubigeon (quartier de Chantenay à Nantes), puis directeur général à Dubigeon-Normandie (après la fusion entre Dubigeon Chantenay et les Ateliers et Chantiers de Nantes).
- Enfin, nous avons sollicité, au travers d'un entretien collectif, Maurice Milpied, Jean Relet et Gérard Tripoteau⁶, trois anciens responsables du Comité d'entreprise du dernier grand chantier naval en activité à Nantes. Ils sont aujourd'hui animateurs de deux associations complémentaires, *Les Anciens de la navale* et *La Maison des*

hommes et des techniques, qui ont entre autres pour objet de faire vivre, parmi la population nantaise, la mémoire de l'industrie navale dont elles conservent une partie des archives.

J'ai complété ces entretiens par des échanges téléphoniques avec des militants nazairiens ou des photographes qui ont travaillé au chantier de Saint-Nazaire :

- Jean-Claude Rabreau et Jean Lefranc, respectivement ancien directeur et ancien président du Centre de culture populaire (CCP).
- Alain Allorent, militant CGT, secrétaire du CE du chantier de Saint-Nazaire, de 1984 à 2004.
- Bernard Biger, un ancien employé du service communication du chantier, aujourd'hui photographe professionnel.
- Serge L'Hermitte, photographe professionnel accueilli en résidence d'artiste par le CCP et qui est intervenu au sein du chantier en 2013.

À travers ces échanges j'ai cherché à comprendre, non pas comment naissent les bateaux, mais comment naissent les photos de bateaux en construction, et surtout si, d'une part, les ouvriers ont le droit de se photographier sur leur lieu de travail et, d'autre part, puisqu'ils le font, quel sens donner à leur démarche ?

Le paternalisme de la génération de François Baudry

Lorsque je demande à François Baudry comment il aurait réagi s'il avait été confronté à des ouvriers se photographiant dans l'enceinte du chantier, il répond :

« On aurait vu ça d'un assez bon œil et avec beaucoup d'intérêt. Nous étions très attachés au personnel, nous étions un peu paternalistes... Moi je connaissais la situation de famille de tous les délégués [...] On se bagarrait quand il le fallait, mais enfin, chacun jouait son rôle bien sûr ! Donc nous aurions tout à fait apprécié. Ils seraient venus nous apporter leurs photos, on leur aurait dit « Ah bah, ça m'intéresserait d'avoir cette photo des gars de tel atelier ». On n'aurait pas du tout vu ça d'un mauvais œil, je ne crois pas... Alors qu'ils flânent, surtout qu'ils quittent le boulot une demi-heure avant l'heure de débauche, là on réagissait. Mais qu'ils prennent cinq minutes, pour photographier, je ne crois pas... »

François Baudry ne se souvient pas avoir été sollicité par des photographes, professionnels, ou amateurs, extérieurs au chantier. Personne dans les années 1970 n'a pris l'initiative de réaliser un livre de photos ou une exposition sur les chantiers nantais. À l'inverse, la direction sollicitait des professionnels pour couvrir les principaux événements de la vie du chantier, et en particulier les cérémonies organisées à l'occasion des lancements. Pour les occasions moins importantes, comme les remises de médaille du travail, le chantier utilisait ses ressources internes : « Il y avait un certain Loilleux [...]. Il était employé au service achat [...]. Comme il s'intéressait à la photo, on savait qu'on pouvait compter sur les photos de monsieur Loilleux. »

En matière de photographie, chaque service est autonome

En dehors de ces moments rituels, qui prenait l'initiative d'engager une campagne photographique dans le chantier ? Par exemple, les travaux d'aménagement du site de l'entreprise faisaient-ils l'objet d'un suivi photographique ? François Baudry est assez flou : « Il est possible que le service travaux ait fait faire des photos. Puis il y avait quand même des photos des constructions de bateaux pour les clients. [...] On devait envoyer régulièrement des photos aux armateurs [pour justifier de la progression des travaux et du respect des procédés de fabrication]. Mais je ne me souviens plus quelle était la procédure, ni la fréquence de ces envois. » De fait, chaque service disposait d'une assez large autonomie pour réaliser, ou faire réaliser, les photos dont il avait besoin. Dans l'organisation de l'entreprise, ce domaine n'était pas centralisé.

Jean Relet confirme cette analyse et cite un autre exemple : parmi les ressources iconographiques disponibles aujourd'hui, figure en bonne place le « fonds diapos du service sécurité de l'entreprise [Dubigeon-Normandie] qui alimentait entre autres la réflexion autour des accidents du travail [...]». Ces photos sont très intéressantes parce qu'elles montrent les postes de travail, avec des gens qui sont en situation de travail, c'est un peu de l'ergonomie [...] C'étaient des photos internes qui étaient faites par le responsable du service sécurité que tout le monde connaissait bien. »

Lien ouvrier-photographe

Justement cette question de l'intimité entre le photographe et le, ou les ouvriers, qui lui servent de modèles est importante : comment réagit un ouvrier lorsqu'un photographe l'observe à son poste de travail ? « On a rarement vu quelqu'un nous prendre en photo » répond Gérard Tripoteau. « Ce qui les intéressait c'était surtout le bateau en construction [...] Alors évidemment ils prenaient leurs photos quand il y avait des gens qui bossaient dessus. Mais ça faisait partie du décor, ils ne prenaient pas les gens au boulot, ils prenaient un détail du bateau... ». Jean Relet précise : « De temps en temps le photographe avait besoin que le mec soit à son poste de travail. Alors ça se négociait avec le gars, soit il voulait, soit il ne voulait pas... mais après il se faisait traiter de *lèche-cul*... » Car, comme le dit Maurice Milpied : « Ce n'était pas fait par nous [comprendre : « Ce n'était pas commandé par le CE ou les salariés »], c'était fait par le patron. »

Le club photo du Comité d'entreprise

Le personnel du chantier ne se préoccupe pas de son image, il ne s'en empare pas, alors même qu'avec le club photo du Comité d'entreprise il dispose d'un outil qui aurait pu l'y aider. Gérard Douarche se souvient de ce club dont il a été membre :

« Il y avait des stages de formation par des gars comme moi. Nous avons appris sur le terrain à développer, d'abord du noir et blanc, puis de la couleur. On initiait

les gens à la prise de vue, mais encore une fois sans formation initiale particulière. C'était extrêmement libre. Tous les gens qui venaient, il y avait une cinquantaine d'adhérents, venaient pour le plaisir de tirer eux-mêmes leurs photos. »

Tous les ans, il y avait un concours de photos réalisées par le personnel du chantier, et il n'avait pas particulièrement pour thème des sujets en rapport avec l'entreprise ou le monde du travail.

Gérard Tripoteau, ancien responsable du CE, se souvient de ces expositions : « Ce n'était que des photos d'extérieur [réalisées à l'extérieur du chantier] ! On aurait pu imaginer faire une expo photo sur les gars au boulot, mais ça ne nous est pas venu à l'esprit ! » « Ça, on l'a fait après », précise Jean Relet, car « forcément, renchérit Gérard Tripoteau, on s'intéresse au patrimoine [à son entreprise] à partir du moment où il va disparaître ».

À la fin des années 1970, ces expositions sont élargies à toutes sortes d'objets produits par les ouvriers du chantier pendant leur temps libre, et non plus seulement aux œuvres d'art proprement dit (peintures, poèmes, sculptures, photos...). Ces actions du CE ont participé d'une revalorisation de l'image que les ouvriers avaient d'eux-mêmes, et dès lors : « Pourquoi ne pas prendre notre travail en photo ou le filmer ? » (Gérard Tripoteau).

Une exposition sur l'histoire de la construction navale (le début de la patrimonialisation de l'industrie navale nantaise)

C'est ainsi que naît l'idée d'une exposition sur l'histoire de la construction navale à Nantes. Elle aura lieu en 1984, mais Gérard Tripoteau précise : « On a lancé l'idée en 1980, on a travaillé quatre ans dessus ! » En 1980, l'avenir du chantier n'est pas encore menacé, en tout cas pas dans l'esprit des initiateurs du projet. Pour Gérard Tripoteau, lorsque le CE prend l'initiative de réaliser cette exposition, les représentants du personnel sont conscients que la filière navale est en difficulté, que plusieurs chantiers disparaissent dans d'autres ports, et que même pour Nantes, ce n'est pas si simple :

« Donc on est inquiets, et cette inquiétude fait naître le sentiment qu'il faut se défendre, il faut se valoriser pour dire «attendez, on ne peut pas fermer un chantier comme ça, ça fait deux mille ans qu'on construit des bateaux à Nantes [...]». Nous sommes les héritiers et les garants de tout ça. Et donc nous avons notre mot à dire, avec notre langage, qui n'est pas le même que celui des intellectuels. Nous pouvons le dire, nous devons le dire et l'exprimer à notre manière [...] Et donc, toute cette histoire, il faut d'abord la valoriser et puis se battre pour qu'elle ne s'arrête pas ». C'est « cette prise de conscience qui nous pousse à réaliser cette exposition. »

Le projet est conçu et réalisé en interne, avec les moyens propres au chantier et, détail important, avec le soutien de la direction. Tous les corps de métier y sont associés :

les dessinateurs du bureau d'étude représentent le chantier à différentes époques, les menuisiers réalisent les panneaux et les 'charpentiers fer' des supports pour présenter les outils. Les secrétaires du CE, et même certaines de la direction, saisissent les textes. Le groupe audiovisuel du CE est autorisé à photographier et à filmer les ouvriers au travail. L'idée est de permettre aux salariés de s'emparer de leur histoire et de la partager avec les personnes extérieures au chantier.

La conquête d'un « droit (collectif) à l'image »

Grâce au projet d'exposition, lancé en 1980, et au travail du groupe photo du CE, les salariés du chantier acquièrent quasiment un « droit à l'image » [comprendre : « un droit à photographier et à filmer »] à l'intérieur de l'entreprise : « Nous avons, nous dit Jean Relet, la possibilité de filmer, d'accueillir des équipes de tournage dans le chantier, de photographier ce que nous voulions sans aucun problème. » Concrètement, Jean Relet se souvient d'avoir reçu une équipe de télévision allemande : « On n'a rien demandé à la direction ! Le matin même, nous avons dit au service du gardiennage qu'il y a une équipe de télé qui arrive et qu'elle a rendez-vous avec le Comité d'entreprise, point ! Ils viennent au comité d'entreprise, nous allons dans le chantier, nous allons dans les bateaux [en construction], nous allons où nous voulons... »

Mais ce « droit » ne s'exerce qu'à travers le CE. Individuellement, le personnel ne s'en empare pas et personne ne se souvient avoir vu un ouvrier photographier ses collègues.

Images de boîtes, une nouvelle exposition clef en 1995

Le dernier gros chantier naval nantais ferme définitivement en 1987. Mais l'association, *les Anciens de la navale*, créée en 1986, suite à la première exposition, survit à la disparition de l'entreprise. Dès lors le collectif de militants subsiste et la dynamique initiée au début des années 1980, autour des questions de culture ouvrière et d'image de soi, peut se poursuivre. C'est ainsi, qu'au tout début de l'année 1995, *la Maison des hommes et des techniques* (MHT) présente une exposition intitulée *Images de boîtes*. Celle-ci est pour partie composée de photos réalisées par une professionnelle, Hélène Cayeux, dans de nombreuses entreprises de la région nantaise, et pour le reste de clichés qui sont le fruit d'un travail de sensibilisation de la part de la MHT auprès des CE. Jean Relet explique : « On a sollicité des comités d'entreprise pour qu'ils photographient, qu'ils mettent en image leur boîte [...] Et il y en a pas mal qui nous ont répondu, qui ont fait des albums de photos d'entreprise... » Souvent les salariés utilisent les fameux clubs photos des CE.

Jean Relet explique : « On disait aux gars [des autres entreprises] : "Emparez-vous du droit à l'image dans la boîte ! Ne laissez pas seulement les patrons véhiculer l'image du travail dans votre boîte" ». « On interpellait les CE là-dessus, on leur disait : "Ne laissez pas les services com. des boîtes véhiculer seuls le discours sur le travail. C'est à

vous, comité d'entreprise, de vous emparer de ça. Si des scolaires sont accueillis dans votre boîte, il faut que vous maîtrisiez ça, [ou au moins il] faut que vous interveniez.” » Pour Gérard Tripoteau, « c'est une question politique ». Jean Relet poursuit : « Oui, parce que derrière il y a quand même une question assez fondamentale : qui a le droit de véhiculer une image de l'entreprise ? Or, aujourd'hui encore, c'est un droit qui n'est pas partagé ». « Par exemple, si tu prends Saint-Nazaire, poursuit Gérard Tripoteau, les visites à l'intérieur du chantier, ce ne sont pas les ouvriers qui la font, ni les gens du comité d'entreprise, ni même les syndicats. »

Faire la même chose à Saint-Nazaire ?

Justement, au chantier de Saint-Nazaire, peut-on imaginer une exposition telle que celle réalisée en 1984 à Nantes ? Jean Relet reprend la parole : « C'est une démarche que nous avons eue. Nous avons fait faire des photographies sur Saint-Nazaire après [l'exposition *Images de boîtes*]. C'est nous [la MHT] qui en avons pris l'initiative, nous sommes allés solliciter le CE, là-bas, pour pouvoir faire des photographies chez eux, en disant : “Il faudrait qu'on le fasse régulièrement [...]”. Non pas parce que ça va fermer, mais pour mettre en mémoire [sic]. »

Cependant, pour donner son accord, le responsable du personnel aux chantiers de Saint-Nazaire exige de pouvoir visionner les photos sélectionnées. Les anciens métallurgistes nantais sont un peu choqués mais pour Jean Relet, soucieux de préserver l'avenir, « si t'es pas dans le consensus à un moment donné, ça veut dire qu'après... [...]. Tu le fais une fois mais tu ne le referas pas deux ». Finalement la direction n'est pas très regardante mais elle a tout de même émis quelques réserves : « Ah ! Là, il n'a pas de casque, là ceci, là cela... » C'était, de l'avis de Jean Relet, « beaucoup plus pour nous montrer qu'ils ne cédaient pas ce droit [...]. Ils nous autorisaient, mais il fallait qu'on ait leur accord pour pouvoir diffuser [les images]. C'est-à-dire que c'était bien eux qui avaient le pouvoir [dans l'entreprise] ».

Alain Allorent, cégétiste, secrétaire du CE des Chantiers de l'Atlantique, à Saint-Nazaire, de 1984 à 2004, confirme ces propos : « Les préoccupations autour de la photographie ou des films [d'ouvriers au travail] étaient portées par les six cents ouvriers nantais qui sont venus travailler à Saint-Nazaire [après la fermeture de Dubigeon-Normandie]. » Il se souvient de l'exposition réalisée à cette occasion⁷ : « Nous avons eu l'autorisation de prendre des photos à l'intérieur du chantier, ce qui était exceptionnel à l'époque et qui ne serait plus possible aujourd'hui. »

Jean Lefranc, longtemps président du CCP de Saint-Nazaire, confirme pour sa part que la question de la représentation du monde du travail n'était pas d'actualité au CCP avant les années 1990. Gérard Clair du CAVTA, le club vidéo des Chantiers de l'Atlantique, va dans le même sens : « Il n'y avait pas de photos du travail au chantier prises à l'initiative des ouvriers. » Et il précise : « Le CAVTA n'est créé qu'en 2001 et le club vidéo du CCP,

créé à la suite de la réalisation du film de René Vautier, *Quand tu disais Valéry*, en 1975, ne pouvait pas réaliser d'images à l'intérieur des entreprises. » Enfin, et c'est peut-être le plus surprenant, à la connaissance de la responsable de la bibliothèque des chantiers de Saint-Nazaire, il n'existe pas de livre illustré sur l'histoire des chantiers avant le milieu des années 1990.

« Oui » pour les photographes professionnels, « non » pour le personnel du chantier

Bernard Biger, ancien photographe salarié du chantier de Saint-Nazaire, explique : « Quand je suis arrivé au service communication, en 1998, on m'a demandé des photos d'hommes au travail ». « C'était sous [la direction de] Patrick Boissier [...], il y avait une volonté de donner une image plus humaine du chantier et de valoriser le travail ouvrier. » À la même époque, le chantier s'est ouvert à des grands noms de la photographie, notamment Marc Riboud ou Philippe Plisson. Pour autant la direction n'est pas prête à tolérer que les ouvriers se photographient librement dans le chantier.

Selon Bernard Biger, l'ouverture du chantier aux photographes extérieurs est d'abord une question de sensibilité des dirigeants. Patrick Boissier était mieux disposé que ses prédécesseurs, ou que ses successeurs, vis-à-vis du travail des artistes en général, et des photographes en particulier. Les choses étaient moins faciles après Patrick Boissier, mais cela « n'a rien à voir avec le fait que ce sont des Coréens [qui ont acheté le chantier] ».

Une résidence d'artiste au chantier de Saint-Nazaire

En 2013, le CCP a initié un projet photographique dans plusieurs entreprises de la région nazairienne, dont le chantier naval, en accueillant Serge L'Hermitte dans le cadre d'une résidence d'artiste. Au sein du chantier, en partenariat avec le CE, ce photographe professionnel a travaillé avec un groupe de 16 salariés volontaires (sur 2 000 salariés permanents). L'idée était de produire une représentation photographique de l'entreprise réalisée par ces seize salariés.

Serge L'Hermitte se souvient que les syndicats, comme le CE, étaient très inquiets de la réaction de la direction à ce projet. Ils craignaient que celle-ci interdise complètement les prises de vue à l'intérieur du chantier. De fait, il n'a pas été possible d'obtenir d'autorisations permanentes durant la totalité du projet, mais seulement pour quatre demi-journées, et le groupe devait être accompagné en permanence d'un représentant du service communication.

En dehors de ces autorisations ponctuelles, Serge L'Hermitte confirme qu'il est interdit de photographier dans le chantier et il pense qu'un salarié qui se ferait prendre risquerait sa place : « Personne ne m'a dit qu'il faisait des photos dans le chantier et je

pense qu'effectivement personne n'ose le faire. » Il en prend pour preuve que lors d'une séance de prises de vues dans un atelier, voyant les seize les photographeur, les ouvriers présents ont sorti leurs portables et ont commencé à se photographier également : « immédiatement la maîtrise leur est tombé dessus... »

Parmi ces seize volontaires, certains se disent frustrés du fait de cet encadrement incessant, et ils se sont sentis comme des « spectateurs dans leur propre chantier ». À l'inverse, le responsable des ressources humaines s'est dit très satisfait du produit de cette initiative⁸. Serge L'Hermitte travaille régulièrement dans des entreprises et il confirme que parfois elles sont très suspicieuses sur ces questions. Il partage l'idée que la photo est un mode d'appropriation de l'entreprise (fig. 2, 5 et 6) et que, dans certaines d'entre elles, il est hors de question de faire croire aux ouvriers, ou aux salariés, qu'ils peuvent s'emparer d'une portion du pouvoir. Ce droit à l'image est un droit hautement symbolique. Dans ce domaine, une permissivité plus ou moins grande de la part d'une direction, ou à l'inverse, une opposition catégorique, est sans doute le reflet du mode d'exercice du pouvoir dans l'entreprise (et de son éventuel partage).

Figure 2. *L'étrave du Normandie, Saint-Nazaire, 1932*. CHT
Nantes, cliché Raymond Thébaud.

Selon Daniel Sicard, le premier salarié du CHT (alors appelé CDMOT), Raymond Thébaud, son auteur, aurait eu ces propos : « Je rêvais de naviguer sur ce bateau mais c'est pour les gens riches, donc nous, pauvres ouvriers, on restait à quai en le voyant partir. Mais au moment du lancement j'étais fier ! Et, avant l'arrivée des officiels, discrètement je suis monté sur la tribune d'où la marraine allait lancer la bouteille de champagne, et j'ai gravé mes initiales près de l'étrave. C'est comme si je naviguais dans ce navire à la construction duquel j'ai participé. »

« Méfiez-vous des photos ! »

Paradoxalement, les règlements intérieurs des usines sont le plus souvent muets sur la question de l'introduction et de l'usage d'un appareil photo dans l'enceinte de l'entreprise. Et lorsque l'on pose la question à François Baudry, il répond sans hésiter :

« Le droit [de se prendre en photo] certainement, mais je ne me souviens absolument pas que la question se soit posée. On n'y aurait pas vu de mal mais,

en trente-six ans de carrière, je n'ai jamais vu de membres du personnel tenter de prendre des photos », en tout cas « je ne me vois pas interdisant à quelqu'un d'en prendre [...]. Non, on réagissait quand c'était des bouteilles de *Pernod* ou de vin rouge, mais pas pour un appareil photo. Je ne crois pas que j'aurais réagi et que j'aurais été suspicieux. Je ne vois pas... »

S'agit-il d'une exception, ses collègues des autres chantiers réagissaient-ils différemment ? « Dieu sait si on se réunissait souvent avec les Chantiers de l'Atlantique. Je connaissais très bien Claude Hinault, avec Decottignies, qui était à Bretagne. Je ne me souviens absolument pas que cela ait posé un quelconque problème ». Pourtant, les Chantiers Dubigeon construisent des sous-marins, des bâtiments militaires : « Oui, mais c'est du gros costaud. Je ne vois pas ce qu'ils pouvaient copier, des plans peut-être... Ce qui était secret était sous forme de plans. » (fig. 3).

Figure 3. *Le sous-marin Astrée, en cours de finition devant les Anciens Chantiers Dubigeon à Chantenay, en 1946. CHT Nantes, auteur inconnu, photo d'amateur.*

Une autre responsable d'un service de ressources humaines, plus jeune et toujours en activité (donc cité ici anonymement), nous confirme cette approche à la fois paternaliste et libérale : « Il n'y a pas d'opposition de principe, bien au contraire. Il n'y a pas d'instruction du MEDEF sur ce sujet⁹. Seulement des réserves possibles quant au secret industriel, certaines machines ne doivent pas être dévoilées. »

Finalement, c'est peut-être Alain Menotti, responsable des ressources humaines de l'usine BN de Nantes jusqu'en 1986, qui nous éclaire le mieux. Pour lui non plus la

question des photos prises par les ouvriers ne s'est jamais posée : il n'a pas eu à répondre à des demandes sur ce sujet, et n'a pas eu connaissance de cas de salariés, pris sur le fait, en train de se photographier dans l'enceinte de l'entreprise. Mais il nous a confié que « la direction aurait été très réservée ». Il se souvient d'une séance de formation au sein du CNPF sur la gestion des conflits où il avait été dit : « Méfiez-vous des photos [réalisées par des salariés ou des personnes extérieures à l'entreprise], l'entreprise n'a rien à y gagner. On ne sait jamais comment elles peuvent être utilisées, la légende fait tout... Ça peut toujours se retourner contre vous. » En définitive il pense que la direction (lui inclus) se serait opposée à une demande de prises de vues (par les salariés) au sein de l'entreprise en prétextant la « nécessaire protection des secrets de fabrication ». Mais il ajoute que « si l'argument était fondé, il ne s'agirait que d'un prétexte », la vraie raison du refus aurait été « une suspicion sur l'usage réel de ces photos par les salariés et les syndicats ».

En fait, la maîtrise de l'image sur un lieu de travail est le reflet de la répartition du pouvoir dans l'entreprise et de son éventuel partage. Pour savoir si les salariés d'un établissement peuvent effectivement (et pas seulement légalement) prendre des photos, il faut comprendre la répartition des pouvoirs et observer en détail le degré d'autonomie dont disposent les individus. En d'autres termes vérifier s'il existe des collectifs plus ou moins formels de résistance et des réseaux de sociabilité susceptibles de produire leurs propres images. Observer les images réalisées, plus ou moins clandestinement (fig. 4), par les salariés d'une entreprise, permet *a posteriori* et *a contrario* d'évaluer la nature et l'intensité du rapport hiérarchique ainsi que la possibilité de le transgresser. Au regard de tels enjeux, on comprend mieux les réticences des directions à laisser le personnel s'emparer en partie d'un éventuel *droit de photographier*¹⁰.

Figure 4. *Usine des Batignolles à Nantes*. Auteur inconnu, CHT Nantes, coll. Paul Rivalland.

Photo réalisée clandestinement par un ouvrier dans l'usine des Batignolles, à Nantes, alors qu'elle produit de très grosses locomotives, des 150 X, spécialement conçues pour tracter les convois d'armement pour l'occupant allemand pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette image constitue évidemment un exemple extrême de défiance, tant vis-à-vis de la hiérarchie au sein de l'entreprise, qu'envers les autorités civiles et militaires.

Les téléphones portables

« Aujourd'hui, avec les téléphones portables, ça se serait vachement développé » nous dit Maurice Milpied. Pourtant le CHT ne collecte pas plus de photos numériques réalisées par des travailleurs sur leur lieu de travail qu'il n'en collectait par le passé en argentique. Et Jean Relet d'expliquer : « Ça ne se pose pas en terme de droit [...]. Il faut analyser ça culturellement, parce que les gens n'ont pas forcément envie de photographier [leur lieu de travail ou leurs collègues...]. Nous [ouvriers de la navale nantaise] avons commencé à photographier quand nous avons eu des motivations de l'ordre de la transmission de notre savoir et de notre culture, et de la diffusion de notre image », autrement dit, une revendication en faveur de la participation des salariés (ou de leurs représentants) à l'élaboration de perspectives d'avenir de l'activité de l'entreprise...

Enfin, à ce jour, le CHT n'a pas collecté d'images réalisées à partir de portables, et on peut se demander si leurs auteurs ne les considèrent pas comme des images jetables ? Des images qui n'auraient pas vocation à *faire patrimoine*.

Un sujet d'étude difficile à circonscrire

Nous l'avons déjà précisé, les auto-représentations du monde du travail sont difficilement accessibles parce qu'enfouies dans les collections familiales. Mais, à cela, il faut ajouter une seconde contrainte : parmi les collections des centres d'archives, ces images ne sont pas identifiées comme tel. Le mot-clef « auto-représentation » n'existe dans aucun centre de ressources, pas plus au CHT qu'ailleurs. Au mieux trouve-t-on la notion de « photographie amateur » qu'il faudrait alors croiser avec celle de « travail ». Mais peu d'institutions associent une attention particulière à la nature de la photographie au point de dissocier les photographies d'amateurs de celles de professionnels (lorsque la distinction est possible), et une sensibilité suffisamment marquée aux questions de représentation du travail pour la mentionner dans l'indexation des images. En ce qui concerne le Centre d'histoire du travail de Nantes, la prise de conscience de l'intérêt spécifique de ce type de vues est relativement récente et, dans ce domaine, l'étude des documents déjà archivés repose sur la mémoire des animateurs de l'association.

Lorsque des photographies sont malgré tout identifiées comme des auto-représentations du monde du travail, le chercheur est souvent confronté au décès de leur auteur. En effet de tels documents nous sont majoritairement adressés lorsque les héritiers trient les papiers familiaux. Ils découvrent alors des images dont ils n'avaient pas toujours connaissance et celles-ci leur semblent suffisamment dignes d'intérêt pour être confiées à une structure comme le CHT. Paradoxalement, ces dépôts sont vécus comme une patrimonialisation de la mémoire de l'aïeul dont l'histoire, à travers ses photographies, rejoint une histoire collective (fig. 1, 5 et 6).

Figure 5. *Jean Gabory (1922-1973) à son poste de travail devant son tour chez Brissonneau et Lotz, à Nantes, fin des années 1930. CHT Nantes, coll. Paulette Gabory.*

Figure 6. *Équipe moteur, dont René Bouillant (1^{er} rang, 2^e à droite) devant un bâti moteur en essai, Hall 5 des ACB, début des années 1970. CHT Nantes, coll. René Bouillant.*

Donner du sens à ces images

Ces images, parce qu'elles sont rarement légendées et souvent isolées, ne sont pas toujours d'une interprétation aisée, et nous avons besoin, pour prendre tout à fait leur mesure, d'informations complémentaires (cf. notamment fig. 2). Dès lors, la disparition de l'auteur est évidemment un handicap, mais comme l'illustre la figure 1, ces images sont souvent le fruit d'une construction collective. Nous pouvons alors espérer retrouver l'un des membres du groupe qui a co-construit la photographie en question.

Une autre manière de donner du sens à ces documents consiste à faire réagir des personnes *a priori* concernées par les vues en question, voire susceptibles de les condamner. C'est la logique qui m'a amené à interroger des responsables du personnel (ou de services de ressources humaines). J'ai cherché les points de conflit, c'est-à-dire les questions sur lesquelles ces images posent problème. Et l'existence même de ces images doit nous pousser à nous interroger sur la nature des rapports sociaux au sein de l'entreprise puisqu'elles constituent une transgression, ou au moins une forme d'impertinence.

Enfin, ces remarques ont conduit le CHT à faire évoluer ses pratiques en matière de collectes iconographiques. Dorénavant nous essayons de réaliser un entretien avec le déposant, surtout s'il s'agit de l'auteur des clichés. Voici, à ce jour, les principaux thèmes que nous abordons lors de ces échanges :

1. Qui a pris les photos ?

La réponse n'est pas si évidente, certaines corporations qui bénéficient d'une très forte identité, comme les dockers, pratiquent volontiers l'échange d'images. Dans d'autres cas, le déposant figure sur l'une ou plusieurs des photos du dépôt. Il ne peut donc pas en être l'auteur, à moins d'avoir eu recours à un dispositif de retardement (fig. 6). La construction des photos (choix de la mise en scène et du lieu de la prise de vue) peut être collective, ce qui correspond aussi au mode de fonctionnement du groupe concerné.

2. Dans quelles circonstances (ou pourquoi) les photos ont-elles été prises ?

S'agit-il d'un événement exceptionnel, comme le lancement d'un bateau, un départ en retraite... ?

3. À quoi ces photos ont-elles servi ?

Était-ce des photos à usage privé, destinées à rester dans un album de famille, ou devaient-elles alimenter un fonds syndical, servir à appuyer une revendication en terme de conditions de travail... (fig. 4) ? Certaines de ces images ont-elles été publiées, sur des tracts, des journaux, ou des réseaux sociaux sur internet ?

4. En réalisant telle ou telle prise de vue, l'auteur pensait-il à une autre image plus connue ?

Autrement dit, quelle est la culture photographique de l'auteur ?

5. *L'auteur pratique-t-il souvent la photographie ?*

Que ce soit dans la sphère familiale, ou sur son lieu de travail, quelle pratique photographique a-t-il ? A-t-il, tout au long de sa carrière, régulièrement pris des photos sur son lieu de travail ? Quels sont les moments, ou les événements qu'il privilégiait ?

6. *Pourquoi a-t-il décidé de confier ses clichés au CHT ?*

Qu'est-ce qui l'a décidé à réaliser ce dépôt, qu'est-ce qu'il en attend, qu'est-ce que cela représente à ses yeux ?

Ces entretiens ne sont pas standardisés, l'ordre et le nombre des questions peuvent évoluer en fonction des circonstances et des réponses de la personne. L'idée de cette démarche est de profiter d'un poste d'observation privilégié, un centre d'archives syndicales et sociales, une structure militante et identifiée comme telle, pour accumuler une masse de témoignages permettant peut-être de dégager quelques grandes tendances quant au rapport que les classes populaires nourrissent avec leur image, celle de leur travail et de leurs conditions de vie en général.

Figure 7. *Stade de la Beaujoire à Nantes*, sans date. CHT Nantes, coll. Hélène Cayeux.

La notion d'auto-représentation n'est pas réservée aux amateurs, les professionnels de la photographie peuvent, comme n'importe quelle autre profession, y avoir recours. Hélène Cayeux (1^{re} à gauche), photographe de presse qui a confié son fonds au CHT, lors d'un match de foot au stade de la Beaujoire à Nantes, photographiée par l'un (ou l'une ?) de ses collègues.

¹ Le Centre d'histoire du travail (CHT) de Nantes (France) est une association chargée de collecter et de valoriser les archives, et la mémoire, des mouvements sociaux. Elle bénéficie du soutien des principales organisations syndicales de salariés (pour plus d'informations : www.cht-nantes.org). Cette intervention reprend partiellement et prolonge un chapitre d'un livre : NERRIÈRE X., *Images du travail. Les collections du Centre d'histoire du travail de Nantes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

² À ce jour, je n'ai pas connaissance d'un travail spécifique relatif à un corpus de photographies réalisées par des salariés ou des ouvriers, sur leur lieu de travail et de leur propre initiative.

³ Yves Rochcongar a signé une monographie industrielle très complète sur le sujet, éditée par la Maison des hommes et des techniques (www.maison-hommes-techniques.fr), une association animée par d'anciens ouvriers des chantiers navals. ROCHCONGAR, Y., *Des navires et des hommes – De Nantes à Saint-Nazaire, deux mille ans de construction navale*, Nantes, Maison des hommes et des techniques, 1999.

⁴ Soulignons, dans ce domaine, le travail du Centre de culture populaire de Saint-Nazaire (www.ccp-asso.org), un inter-CE, qui, dans le but de faire entrer l'art dans les entreprises, accueille régulièrement des photographes en résidence.

⁵ NERRIÈRE X., *op. cit.*

⁶ Il s'agit encore une fois de trois militants CFDT mais, originalité nantaise, à partir de la fin des années 1960, cette organisation syndicale est majoritaire lors des élections professionnelles dans l'industrie navale locale, y compris dans le collège ouvrier.

⁷ Dans la mémoire d'Alain Allorent, cette exposition s'intitulait *Les ouvriers au travail*, mais il s'agit très certainement du travail de Wilfried Guyot présentée en juin 1995 à la MHT sous le titre *La navale en chantier*.

⁸ Il ne m'a pas encore été possible d'interroger un représentant de la direction du chantier de Saint-Nazaire au sujet de cette initiative.

⁹ Le Mouvement des entreprises de France, ou MEDEF, a succédé à la Confédération nationale du patronat français (CNPF) en 1998. Ce ne sont pas des individus qui adhèrent au syndicat patronal mais les entreprises. En contrepartie celui-ci défend les intérêts supposés de ses membres et fonctionne comme un lieu de réflexion, de mise en commun des expériences et de formation des personnels de direction.

¹⁰ Nathalie Roth, dans un article intitulé *Les films tournés avec caméra de poche : une approche intimiste du travail*, explique les difficultés rencontrées pour montrer un film réalisé par un travailleur sur son lieu de travail : « sortie de la sphère privée, ce film doit obtenir l'accord de son employeur pour être diffusé en public », dans Géhin J-P., STEVENS H. (dir.), *Images du travail, travail des images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 76.

Quatrième partie

Des mouvements à la une

La presse illustrée du mouvement des travailleurs italiens. Langages, modèles et techniques de propagande (1892-1914)

Anna Pellegrino

Le 1^{er} mai 1900, Gabriele D'Annunzio publie, dans le principal journal socialiste italien l'*Avanti!*, une chanson avec des rimes qui célèbre la fête du travail. Les paroles de la chanson sont inspirées de représentations qui circulent largement dans le mouvement ouvrier international depuis 1896 et qui sont issues des *Cartoons for the Cause* de Walter Crane¹ :

*Uomini operatori, anime rudi
ansanti nei toraci vasti, eroi
fuliginosi cui biancheggiano buoni
i denti in fosco bronzo sorridenti
e le tempie s'imperlano di stille;
voi che torcete il ferro su le incudi
il pio ferro atto alle froge dei buoi,
alle unghie dei cavalli, atto ai timoni
dei carri, atto agli aratri, agli strumenti
venerandi delle opere tranquille,
voi presso il fuoco avido seminudi
artieri delle antiche fogge; e voi
negli arsenali dove dà lampi e tuoni
il maglio atroce su le piastre ardenti
atleti coronati di faville [...]*²

Les études ont déjà démontré à quel point le répertoire de symboles et d'images, qui ont servi à mobiliser les mouvements ouvriers européens durant le XX^e siècle, a repris un certain nombre de *topoi* qui étaient tous présents dans la chanson de D'Annunzio : les chevaux et les chariots, les bœufs et les charrues, les enclumes, le fer et le feu... La figure héroïsée du travailleur s'y trouve également : l'ouvrier à la large poitrine, « demi-nu », « athlète couronné avec des étincelles », une image étudiée en profondeur, et discutée, notamment par les historiens Maurice Agulhon et Eric Hobsbawm³. Cependant, ces études se sont essentiellement concentrées sur ces images en tant que sources pour l'histoire politique et l'histoire sociale du mouvement ouvrier⁴. Dans cette contribution, la question sera abordée par le biais de l'histoire culturelle. Je voudrais analyser les différentes interprétations de ces symboles et leur circulation dans la presse illustrée italienne. Ces symboles ont servi de modèle pour toute l'iconographie conçue pour mobiliser tant les « ouvriers intellectuels » de la ville⁵, les travailleurs agricoles semi-alphabétisés des campagnes que les nombreux militants bourgeois ou petits-bourgeois. Mobiliser des masses, en grande partie analphabètes, en représentant en images les

objectifs d'un mouvement social composite et diversifié, est une tâche complexe. Il ne suffit pas simplement de traduire un discours idéologique complexe et difficile en représentations figuratives plus simples et, par conséquent, qui semblent plus accessibles aux masses.

En réalité, les images proposées par la presse et la propagande socialistes aux militants étaient très diversifiées avec des choix techniques et stylistiques variés, de niveaux très différents. Certaines études, comme celle de G. Bianchino⁶, ont d'ailleurs critiqué cette diversité : la confusion créée par ces langages différents et contradictoires étant alors perçue comme un élément négatif de la communication par l'image du socialisme italien à ses origines. Cependant, il semble plutôt que cette variété de styles, de techniques et de langages et leur interaction dans le message visuel du mouvement constituent, au contraire, une source importante pour voir, dans quelle mesure et de quelle manière, les responsables de la communication du mouvement socialiste concevaient l'utilisation des images afin de mobiliser leurs militants. Cette approche des images dans la presse socialiste permet, non seulement, d'étudier le contenu des messages mais aussi les différents supports de communication et leurs interactions. Elle sera présentée, dans cet article, à travers une étude de cas, celle du journal quotidien officiel du parti socialiste italien *l'Avanti!*, en particulier par le biais de ses suppléments illustrés, de 1896 à 1914. L'accent sera mis sur les techniques principales de la communication visuelle du mouvement ouvrier à l'époque, à savoir le dessin, la peinture « sociale » et la photographie.

L'*Avanti!* et son premier supplément illustré '*Quo Vadis*'

Le parti socialiste naît en Italie en 1892. Dès le début, ses symboles sont reconnaissables : le drapeau rouge, les œillets rouges (utilisés dans les manifestations) ou encore les outils du travail tels que la faucille et le marteau qui ne se croisent pas encore comme dans leur représentation classique qui se répand après la révolution russe de 1917. Dès la fin du XIX^e siècle, un langage iconographique spécifique du mouvement ouvrier socialiste italien se développe par le biais de la presse locale, en particulier dans les numéros spéciaux pour le Premier Mai⁷.

Le quotidien du parti socialiste italien est quant à lui créé en 1896 sous le nom de *L'Avanti!* Le journal, avec un tirage d'environ 40.000 copies, a du succès. À partir de 1901, il publie un supplément, richement illustré, dénommé *Quo Vadis*⁸. On retrouve dans ce supplément illustré, les caractéristiques iconographiques socialistes qui circulaient déjà dans les numéros spéciaux du Premier Mai : ample utilisation de l'allégorie et du *Stile Liberty* (Art Nouveau italien) dans les ornements et les décorations, mais aussi, de manière plus limitée, emploi de l'art "social" de la période et de la photographie qui doit à la fois documenter les événements mais aussi servir de dénonciation sociale, enfin, une forte interaction entre le texte et l'image, notamment avec l'insertion de textes poétiques. Un trait caractéristique des images de *Quo Vadis* et des numéros spécifiques du Premier Mai, est le graphisme de très bonne qualité, avec des liens forts et des emprunts au niveau

international. En effet, les traductions et les transpositions de représentations venues de l'étranger sont fréquentes, en particulier celles de Walter Crane dont les *Cartoons for the Causes* sont repris de manière plus ou moins littérale (fig. 1-2-3-4).

Figure 1. *Exemple d'une image de Walter Crane adaptée à l'Italie.* Publiée dans *Avanziamoci !* Numéro unique du Premier Mai 1905, Florence. A. Torretti, 1905.

Figure 2. *Vive la Commune.* Dessin de Walter Crane, Londres, 1896.

Figure 3. “*San Giorgio che uccide il Drago*”, dans *Il vero Monello*, Florence, 1904.

Figure 4. “*I primi semi dell’idea fra i lavoratori dei campi*”, dans *Il Primo Maggio del Quo Vadis* ?, Florence, Nerbini, p. 5. L’idée du ‘Christ socialiste’ : le christianisme, à l’origine, était solidarité, fraternité et, par conséquent, socialiste.

L’Avanti della Domenica

Face au succès de *Quo Vadis*, le quotidien *l’Avanti!* décide de renforcer son supplément illustré par la création, en 1903, de *l’Avanti della Domenica* qui se substitue à *Quo Vadis*. Il ne s’agit pas d’un simple changement de nom mais bien d’une révision totale de la forme du supplément. Il se compose de huit pages de grand format, en papier de luxe, avec de riches illustrations. Le journal propose des articles scientifiques, des critiques littéraires, des contes, des nouvelles et des poésies. Pour comprendre ce changement et les choix opérés pour la structure et la physionomie de *l’Avanti della Domenica*, il importe de se pencher sur les trois magazines illustrés les plus diffusés en Italie à la même époque : ils ont servi de modèles à *l’Avanti!*

Le premier modèle est celui de *La Domenica del Corriere* créé en 1899 en tant que supplément hebdomadaire illustré du plus grand quotidien italien : *Il Corriere della sera*⁹. *La Domenica del Corriere* a été, jusqu’à la fin du XX^e siècle, l’hebdomadaire illustré populaire le plus diffusé en Italie. L’illustré est reconnaissable par sa couverture caractéristique : un dessin en couleurs issu de la main des plus grands dessinateurs italiens. Le premier d’entre eux fut Achille Beltrame¹⁰ : il privilégie dans ses dessins les faits divers tels que les catastrophes ferroviaires ou navales, les événements dramatiques, les cérémonies officielles, etc. *La Domenica del Corriere* est relativement peu onéreux

(10 centimes). Au niveau du contenu rédactionnel, l'illustré est de qualité moyenne et largement inférieur à son concurrent *L'Illustrazione Italiana*, publication italienne illustrée hebdomadaire qui paraît dès 1876. *L'Illustrazione Italiana* peut être considéré comme le deuxième prototype d'illustré italien. Largement diffusé, il est l'hebdomadaire illustré le plus cher d'Italie. Il est du même type que les grands magazines nationaux illustrés, tels que *L'Illustration*, *The Illustrated London News*, *Die Illustrierte Zeitung*,¹¹ qui paraissent en Europe au XIX^e siècle. Enfin, le troisième modèle est constitué des éditions spéciales socialistes pour le Premier Mai et de la presse satirique et politique illustrée¹².

Les premiers numéros de l'*Avanti della Domenica* en 1903 ont suivi, assez naturellement, ce dernier modèle, celui de la presse politique et satirique et des numéros uniques socialistes pour le Premier Mai, mais aussi le modèle de *La Domenica del Corriere* : un prix, relativement bas, de 10 centimes et une grande illustration en première page, bien que moins grande et moins exceptionnelle que celles de Beltrame ou celles pour le bourgeois *Illustrazione Italiana*. Le premier numéro de l'*Avanti della Domenica*, paru le 1^{er} janvier 1903, publie en couverture un dessin de Dante Faini, *Al Lavoro*. Ce dessin reprend les éléments iconographiques caractéristiques des journaux socialistes tels que le travailleur torse nu. Cette représentation du travailleur renvoie à l'image de l'athlète antique, une représentation classique qui valorise et héroïse la fonction du travail¹³. Une illustration allégorique, qui évoque le printemps, occupe le fond de l'image. Elle symbolise le mois de mai comme étant le réveil d'une nouvelle saison et, par conséquent, l'arrivée d'une nouvelle ère de progrès. On retrouve, par ailleurs, les outils typiques du travail, l'enclume et le marteau, représentation universelle du travailleur qui renvoie également à une des catégories de la classe ouvrière les plus importantes à l'époque, à savoir les métallurgistes. En opposition à ce progrès, le bas du dessin est composé d'éléments figuratifs qui renvoient à des valeurs négatives et à des symboles de la mort (fig. 5).

Figure 5. Dante Faini, *Al Lavoro*, couverture de l'*Avanti della Domenica*, 1903.

Figure 6. *Réunion de travailleurs en grève à la chambre du travail de Torre Annunziata*, couverture de l'*Avanti della Domenica*, 1903.

Dans les numéros suivants de l'*Avanti della Domenica*, l'iconographie tente de suivre le modèle de *la Domenica del Corriere* en faisant allusion à des faits divers. La couverture du deuxième numéro de 1903, par exemple, représente une réunion de travailleurs en grève à la chambre du travail de Torre Annunziata (fig. 6). Dans le troisième numéro, c'est le massacre de Candela qui fait la Une de l'illustré. Ce massacre a, en réalité, eu lieu en septembre 1902, mais en ce mois de janvier 1903, le procès bat son plein. Cependant, dès le quatrième numéro de l'*Avanti della Domenica*, paru le 25 janvier 1903, le supplément illustré revient à un registre iconographique plus caractéristique des numéros spéciaux du Premier Mai : illustrations allégoriques ou évocatrices des conditions générales de vie des travailleurs accompagnées par des poésies ou par des petites compositions en vers.

Cette première période de l'hebdomadaire illustré est donc caractérisée par une alternance continue des deux répertoires : d'une part, le fait divers, comme dans la couverture du 12 septembre 1903 consacrée au massacre de Torre Annunziata, et d'autre part, l'allégorie ou la représentation des conditions de la classe ouvrière.

Dans le cas des faits divers, le recours à la photographie est privilégié avec une série de photos très suggestives, même si leurs impressions est de mauvaise qualité. Dans le second répertoire, celui des représentations de la classe ouvrière, les choix stylistiques sont beaucoup plus diversifiés allant du réalisme social ou de la peinture académique jusqu'à l'Art Nouveau du *Stile Liberty*. D'une façon similaire, le répertoire figuratif est lui-même très varié allant des figures allégoriques aux esquisses de la vie quotidienne, aux ébauches qui rappellent le dessin satirique, très répandu à l'époque, mais parfois avec des nouvelles propositions comme, par exemple, celle de la série de portraits de milliardaires américains qui utilise le stéréotype du capitaliste, très présent dans le

message iconographique des publications pour le Premier Mai, mais en l'associant à des individus parfaitement identifiables et reconnaissables (fig. 7).

Figure 7. J.-P. Morgan. Série de portraits de milliardaires américains, couverture de l'*Avanti della Domenica*, 1903.

Dans les numéros suivants, les deux modèles sont entrelacés utilisant tant la photographie pour les représentations de la classe ouvrière que la gravure ou la lithographie pour documenter des faits divers. Cette alternance de styles et de formats a donné lieu à un débat en Italie où certains, comme G. Bianchino, reprochent à la presse socialiste son manque d'utilisation d'un registre unique, aisément reconnaissable et identifiable, dans son iconographie¹⁴. Il est vrai que ce message iconographique caractérisé par un fort éclectisme, mélange de langages différents, peut apparaître au lecteur d'aujourd'hui comme dispersé. Mais, il ne faut pas oublier qu'à l'époque, cette presse socialiste devait mobiliser des composantes très différentes de la population. Elle devait s'adresser tant aux couches de travailleurs semi-analphabètes qu'aux "ouvriers intellectuels", comme ils étaient nommés à l'époque, qui avaient une culture générale plutôt remarquable. Cette variété de l'iconographie se retrouve également au niveau de l'écrit dans ce type d'illustré. Suivant le modèle des numéros spéciaux du Premier Mai et du *Quo Vadis*, l'*Avanti della Domenica* mélange pendant longtemps des poésies, des petites compositions en vers, des commentaires et des critiques littéraires avec des comptes-rendus de chroniques ou des commentaires politiques.

Cependant, suite au déplacement des bureaux du journal à Rome et l'arrivée de Vittorio Piva¹⁵ à la direction en 1904¹⁶, l'illustré change radicalement de forme : le style Art Nouveau (*Stile Liberty*) et floral, qui avait été introduit par Dante Faini, s'affaiblit considérablement, au service d'un style plus sobre et linéaire. Dans les années suivantes, l'iconographie de l'hebdomadaire socialiste développe même un véritable sens artistique.

Cette évolution de l'iconographie résulte, d'une part, des liens forts que le mouvement démocratique italien et socialiste entretient avec les milieux artistiques contemporains. Une grande partie des plus importants peintres du mouvement pictural veriste *macchiaioli*, né au XIX^e siècle, notamment Giovanni Fattori et Telemaco Signorini, sont membres de la Fraternité Artisanale d'Italie¹⁷. D'illustres hommes de lettres, Gabriele D'Annunzio ou l'écrivain Edmondo De Amicis¹⁸, sont, du moins à une certaine période de leur vie, des sympathisants socialistes. À côté des masses travailleuses moins cultivées, la composante intellectuelle de la gauche est donc importante et surtout très active. D'autre part, la conviction qu'une 'éducation au beau et au goût' peut amener à une « élévation des classes inférieures¹⁹ » est encore vive au sein de la société italienne de ce début de XX^e siècle. Cette croyance est d'ailleurs à l'origine des grandes expositions universelles qui ont débuté à Londres en 1851 sous la tutelle du prince consort Albert et qui ne cessent de se démultiplier en ce début de siècle.

Ces deux facteurs expliquent les raisons du virage artistique de l'iconographie de l'*Avanti della Domenica* après 1904 mais seulement en partie car il faut également prendre en compte l'existence du magazine *Emporium*. Ce magazine, qui s'adresse à un public cultivé et édité par l'Institut italien d'Arts Graphiques à partir de 1895, s'impose au début du siècle sur le marché de l'illustré italien²⁰. Caractérisé par son approche vulgarisée de la culture et son ouverture aux courants artistiques contemporains, *Emporium* s'adresse au grand public. Il se veut avant tout moderne et propose un contenu d'une qualité largement supérieure à celle de la *Domenica del Corriere* ou même de l'*Illustrazione Italiana* (fig. 8).

Figure 8. Couverture du magazine *Emporium*, 1897.

L'*Avanti della Domenica* suit pendant quelques années cette nouvelle forme qui propose, principalement dans les couvertures, des illustrations artistiques en totale rupture avec les modèles précédents tels que ceux des numéros uniques du Premier Mai et *Quo Vadis*. L'illustré socialiste ne cherche pas spécialement à inscrire ces illustrations dans un registre iconographique et stylistique particulier mais veille, au contraire, à ce que ces illustrations soient réalisées par des artistes, peintres et dessinateurs, renommés et, le plus souvent, proches du parti. Dans une même période, on peut dès lors passer d'une

Figure 9. Giorgio Kienerk, *Il lavoro*,
couverture de l'*Avanti della Domenica*, 1905.

Figure 10. Vespasiano Bignami,
couverture de l'*Avanti della Domenica*, 1905.

Figure 11. Basilio Cascella, *Il nuovo David*,
couverture de l'*Avanti della Domenica*, 1905.

Figure 12. Umberto Boccioni, *Velocità*,
couverture de l'*Avanti della Domenica*, 1905.

page de couverture classiquement ‘art nouveau’, comme celle du 2 avril 1905 par Giorgio Kierner, à une page proto-futuriste, comme celle d’Umberto Boccioni le 12 novembre de la même année. *L’Avanti della Domenica* peut ainsi publier tant un autoportrait du peintre futuriste Gino Severini, qui semble anticiper son évolution métaphysique, que des couvertures réalisées par des artistes tels qu’Augusto Majani ou Enrico Sacchetti qui sont proches de l’iconographie publicitaire ou satirique (fig. 9-10-11-12).

En 1907, année de crise économique et de premier recul de la grande poussée industrielle de l’âge giolittien, *l’Avanti della Domenica* cesse ses publications. L’illustré renaît cinq ans plus tard, en 1912, au moment où Benito Mussolini prend la direction du quotidien *l’Avanti!*²¹. L’objectif de l’organe de presse est alors en pleine évolution : dans le cadre d’une action massive de propagande des classes dirigeantes du pays, le journal doit avant tout s’adresser aux masses et démontrer l’impact important de la victoire en Libye²². Le journal doit également mettre en avant les premières élections au suffrage universel qui vont se tenir en 1913. La tentative de magazine culturel et artistique prônée depuis 1904 est alors abandonnée par *l’Avanti della Domenica* au profit du modèle de la *Domenica del Corriere*. La forme et la structure des deux journaux sont quasi identiques, même dans les titres et dans la composition de la couverture (fig. 13). Cependant, au niveau iconographique, *l’Avanti della Domenica* n’est pas en rupture complète avec son passé (*Quo Vadis* et numéros uniques du Premier Mai). L’illustré opte, largement, pour des contenus de type allégorique et symbolique, inspirés de la caricature satirique et connotés par un fort accent de dénonciation (fig. 14). Cette caractéristique de l’iconographie de l’illustré, satirique et dénonciatrice, domine d’ailleurs également sur les pages du quotidien *l’Avanti!* où les caricatures du célèbre Giuseppe Scarpini décrivent et interprètent régulièrement les événements quotidiens²³.

Figure 13. Couverture de *l’Avanti della Domenica*, 1912.

Figure 14. Couverture de *l’Avanti della Domenica*, 1912.

Conclusion

La presse illustrée socialiste italienne, que ce soit les numéros du Premier Mai, *Quo Vadis* et, en particulier, *l'Avanti della Domenica*, démontre l'effort réalisé pour proposer une iconographie qui mobilise tant les « ouvriers intellectuels » de la ville, les travailleurs agricoles semi-alphabétisés des campagnes que les nombreux militants bourgeois ou petits-bourgeois. Mobiliser des masses, en grande partie analphabètes, en représentant en images les objectifs d'un mouvement social composite et diversifié, s'est révélé être une tâche complexe. Il ne suffisait pas simplement de traduire un discours intellectuel complexe en représentations figuratives plus simples et, par conséquent, plus accessibles aux masses. La solution de la presse socialiste fut plutôt de jouer sur différents niveaux et langages afin de toucher, par un même support, des publics diversifiés. Ainsi, au début du siècle, lorsque le parti socialiste réformiste vise à intégrer les masses ouvrières dans l'État national, la presse illustrée va utiliser les artistes contemporains. Ce recours permettait d'être en rupture avec la tradition, un certain classicisme mais était également vu comme une possible solution pour conquérir de larges couches de la population ouvrière en exploitant son 'goût du beau'. Après la guerre de Libye, le quotidien *l'Avanti!*, dorénavant aux mains de Mussolini et de la faction révolutionnaire du parti socialiste italien, assumait un rôle important de dénonciation politique et sociale. Le style, la structure, les langages changent de façon évidente. Ils se rapprochent des modèles de communication de la presse bourgeoise telle que la *Domenica del Corriere* mais avec des contenus politiques antinomiques.

¹ CRANE W., *Cartoons for the cause. A Souvenir of the International Socialist Workers and Trade Union Congress 1886-1896*, London, The Twentieth Century Press, 1896. Crane fut la source d'inspiration de plusieurs illustrateurs de la presse socialiste italienne, en particulier en ce qui concerne l'iconographie du Premier Mai. (Voir PANACCIONE A. (dir.), *The Memory of May Day. An Iconographic History of the Origins and Implanting of a Workers' Holiday*, Fondazione G. Brodolini, Venice, Marsilio, 1989).

² TOMASSINI L., « Immagini per il primo maggio in Toscana », dans AA.VV. *La prima volta del Primo Maggio in Toscana*, Florence, CGIL Regionale Toscana, 1990, pp. 133-157 ; le texte intégral de D'Annunzio est publié dans D'ANNUNZIO G., *Elettra*, dans *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, Rome, Mondadori, 1934-35, pp. 222-227.

³ HOBBSBAWM E.J., « Man and Woman in Socialist Iconography », in *History Workshop Journal*, n° 6, 1978, pp. 121-138 ; AGULHON M., « On political Allegory: a reply to Eric Hobsbawm », in *History Workshop Journal*, n° 8, 1980, pp. 167-173 ; AGULHON M., *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

⁴ GALLERANO N., « Arte e socialismo : cultura dell'immagine e analisi storica », in *Movimento Operaio e Socialista*, V-2, 1982 ; CARTIGLIA C., *Pittura e storia. Lavoro e classi povere in Italia. 1850-1915*, Florence, La Nuova Italia, 1990 ; TOMASSINI L., *op. cit.*, pp. 133-157.

⁵ PELLEGRINO A., « Operai intellettuali ». *Lavoro Tecnologia e progresso all'Esposizione di Milano (1906)*, Manduria, Lacaita, 2008.

⁶ BIANCHINO G., *Molte immagini per un socialismo*, in *Le immagini del socialismo. Comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni Ottanta*, Milano, 1984, p. 24.

⁷ *Primo Maggio 1890-1924. Numeri unici*, Firenze, Centro Studi e Formazione Sindacale della CGIL regionale Toscana, dans « Argomenti », mai 1978 ; Regione Lombardia, *1° Maggio. Repertorio dei numeri unici dal 1890 al 1924*, Milano, Editrice Bibliografica, 1988. Sur les illustrations du Premier Mai en général, voir PANACCIONE A. (dir.), *La memoria del Primo maggio: storia iconografica della festa dei lavoratori: gli inizi, il radicamento*, Venice, Marsilio, 1988 ; ANTONIOLI M., GINEX G. (dir.), *1 maggio : repertorio dei numeri unici dal 1890 al 1924*, Milan, Bibliografica 1988.

⁸ BOLPAGNI P., *L'arte nell'Avanti della Domenica, 1903-1907*, Milan, Mazzotta, 2008.

⁹ Le *Corriere della Sera* fut fondé en février 1876 à Milan par Eugenio Torelli Viollier et Riccardo Pavesi, respectivement directeur et éditeur de *La Lombardia*. Le tirage initial s'éleva à environ trois mille exemplaires, mais bientôt il devint le quotidien le plus diffusé et le plus renommé en Italie. Traditionnellement considéré comme le journal qui exprimait les vues et les intérêts de la bourgeoisie lombarde, le *Corriere della Sera* accompagna toute l'histoire de l'Italie unie. Le journal changea plusieurs fois d'adresse jusque 1904, année où l'architecte Luca Beltrami lui livre l'édifice historique de la Via Solferino qui l'accueille encore aujourd'hui. Le *Corriere* a été le berceau d'une série d'initiatives éditoriales qui sont devenues légendaires, comme *La Domenica del Corriere*, *La Lettura*, *Il Corriere dei Piccoli*. Le *Corriere* peut se vanter d'avoir accueilli les noms les plus prestigieux du journalisme, mais aussi de la littérature nationale tels que Luigi Pirandello, Eugenio Montale, Ennio Flaiano, Pier Paolo Pasolini. *La Domenica del Corriere* apparut pour la première fois en kiosque le 8 janvier 1899, comme supplément illustré du *Corriere della Sera*. Imprimé en grand format (sur le modèle de la *Tribuna Illustrata*), ce supplément de douze pages était distribué gratuitement aux abonnés du *Corriere*. On pouvait également l'acheter pour 10 centimes dans les kiosques. Le supplément illustré n'était pas conçu comme un périodique d'information pour ne pas apparaître comme un duplicata du quotidien. Il était néanmoins considéré comme l'« hebdomadaire italien ».

¹⁰ BARBIERI F., CERA A. (dir.), *Achille Beltrame, 1871-1945. La sapienza del comunicare : illustrare con la pittura*, Milano, Electa, 1996 ; SANGIOVANNI A., *Le parole e le figure : storia dei media in Italia dall'età liberale alla seconda guerra mondiale*, Roma, Donzelli, 2012.

¹¹ Cf. à ce propos MARCHANDIAU J.-N., *L'Illustration, 1843-1944 : vie et mort d'un journal*, Toulouse, Bibliothèque historique Privat, 1987 ; SINNEMA P.W., *Dynamics of the pictured page: representing the nation in the Illustrated London News*, Aldershot, Ashgate, 1998 ; le catalogue *L'Illustration, journal universel : un siècle de vie française*, Paris, Musée Carnavalet, 1987.

¹² ANDREUCCI F., « Nell'universo dell'ideologia socialista. La satira nella stampa del socialismo italiano », dans ANDREUCCI F., *Il marxismo collettivo. Socialismo, marxismo e circolazione delle idee dalla Seconda alla Terza Internazionale*, Milan, Angeli, 1986.

¹³ HOBBSBAWM E.J., « Man and Woman in Socialist Iconography », in *History Workshop Journal*, n° 6, 1978, p. 121-138 ; AGULHON M., « On political Allegory: a reply to Eric Hobsbawm », in *History Workshop Journal*, n° 8, 1980, pp. 167-173.

¹⁴ BIANCHINO G., *op. cit.*

¹⁵ Vittorio PIVA (1875-1907) était un journaliste italien et militant socialiste. Il a été rédacteur de *L'Eco dei Lavoratori* de Padoue et a participé en tant que bénévole à la guerre gréco-turque en 1897. Il retourna en Italie en 1900 comme directeur du *Secolo Nuovo* de Venise avant de passer à la rédaction romaine de *l'Avanti!* Il dirigera, par la suite, l'hebdomadaire culturel *La Domenica del Corriere*.

¹⁶ Voir à ce propos BOLPAGNI P., *op. cit.*

¹⁷ La Fraternité Artisanale d'Italie était la plus importante association de travailleurs. Née à Florence en 1861, au moment même de l'unification nationale, elle devait, selon les propos de ses promoteurs, s'étendre à toute l'Italie et unifier, comme le disait Giuseppe Mazzini, « toute la classe ouvrière d'un bout à l'autre de l'Italie » ; voir à ce propos PELLEGRINO A., *Patria e Lavoro. La Fratellanza Artigiana d'Italia fra identità sociale e pedagogia nazionale (1861-1932)*, Florence, Polistampa, 2012.

¹⁸ Edmondo DE AMICIS (1846-1908) fut un écrivain, journaliste et éducateur italien. Il est surtout connu pour être l'auteur du *Livre-Cœur (Cuore)* paru en 1886, l'un des textes les plus populaires de la littérature de jeunesse italienne.

¹⁹ AUERBACH J.A., *The Great Exhibition of 1851: a nation on display*, Yale University Press, New Haven, 1999, p. 29 et ss.

²⁰ BACCI G., FERRETTI M., FILETI MAZZA M. (dir.), *Emporium : parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pise, Edizioni della Scuola Normale di Pisa, 2009.

²¹ Voir à ce sujet, DE FELICE R., *Mussolini il rivoluzionario 1883-1920*, Turin, Einaudi, 2005.

²² Voir à ce sujet, DEGL'INNOCENTI M., *Il socialismo italiano e la guerra di Libia*, Rome, Editori Riuniti, 1876.

²³ Giuseppe SCALARINI (1873-1948) fut l'un des premiers et des plus importants dessinateurs et caricaturistes satiriques italiens. Il a fondé les journaux *Merlin Cocai* et *La Terra* et a collaboré, à partir de 1911, au journal du Parti socialiste italien, *l'Avanti!* Anti-capitaliste et anti-militariste, il a été persécuté par les fascistes.

Le fonds iconographique du journal *La Cité* et les mouvements sociaux : 45 années de combat quotidien. Le cas de la question scolaire de 1955

Florence Loriaux et François Welter

Le Carhop, centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire, conserve au cœur de ses collections le fonds d'archives du journal *La Cité* composé des différentes éditions du journal comprenant les pages régionales, ses archives de gestion ainsi que son fonds iconographique représentant environ 55 mètres linéaires. C'est en 1950 que sort de presse ce nouveau quotidien qui s'identifie comme journal démocrate-chrétien progressiste engagé et qui émane de l'initiative des organisations ouvrières chrétiennes. Sa parution est très attendue car elle vient combler un manque. En effet, depuis plusieurs années, plus aucun journal n'exprime la voix des travailleurs chrétiens wallons. *La Cité* se définit également comme un journal populaire et répond à cette volonté en laissant une large place aux sports et à l'information régionale. C'est un journal qui veut aussi garantir son indépendance vis-à-vis des partis politiques.

Ce journal a participé à tous les débats sur les grands enjeux de la société belge, en mettant en avant les combats ouvriers menés au cours de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'en 1995, date de la fermeture définitive du journal qui connaîtra dans son histoire quelques transformations passant ainsi de quotidien au format tabloïd (375 mm x 275 mm) en 1985 avant de devenir en 1988 un hebdomadaire au format news magazine. Ses thèmes de prédilection sont les questions économiques et sociales, la liberté de la presse, la sécurité sociale, la démocratie dans l'entreprise, l'école pour tous, l'environnement, la défense des consommateurs, le sport... poursuivant comme objectifs d'« Informer les hommes et les femmes de notre temps pour en faire des citoyens lucides et conscients, donner une voix aux victimes de toutes les injustices d'une société qui reste à modifier profondément », n'hésitant pas à s'écarter des voies parfois tracées de la mouvance politique socio-chrétienne si cela est nécessaire.

Mais si ce journal se caractérise par la finesse de son analyse, les journalistes interrogés dans le cadre de cette communication confirmeront cependant que *La Cité* donnera toujours la priorité au texte au détriment de l'image. Le poids des mots, oui, mais certainement pas le choc des photos ! Jusqu'au passage au format tabloïd qui pense désormais la « Une » comme une affiche, il n'y avait pas véritablement de politique de l'image et de la photo à *La Cité*. Il n'y a jamais eu non plus de service photographique comme dans certains autres quotidiens. La preuve de ce peu d'intérêt est que dans le livre consacré à cette aventure journalistique intitulé « *La Cité 45 années de combat quotidien* » publié en 2010, aucun chapitre n'a été consacré à l'image dont la problématique ne s'est posée que lors de la question de l'illustration de l'ouvrage.

On peut ainsi constater qu'une grande partie des photos qui composent le fonds iconographique n'ont d'ailleurs pas été utilisées par le journal mais ont surtout servi de documentation au journal avec les photos conservées dans des boîtes à chaussures et répondant à un système de classification dont seule la responsable, Mademoiselle Jonet, avait la maîtrise. Situation qui a peut-être contribué à sauver le fonds en empêchant les journalistes d'aller se servir directement à la source.

Pourtant, à travers cet exceptionnel fonds iconographique composé de milliers de photos, les mouvements sociaux reprennent corps. Revendications, grèves, manifestations portées par les organisations ouvrières, si elles ne font pas toujours la Une du point de vue iconographique, sont pourtant bien présentes et traitées avec toute la rigueur journalistique qui caractérise l'équipe en place. On peut y voir la grève des femmes de la Fabrique nationale d'armes d'Herstal de 1966, la crise de la sidérurgie, les combats des mineurs pour le sauvetage des dernières fosses, les fermetures d'entreprises et l'émergence des expériences autogestionnaires, la grève des médecins, les marches pour la paix à Bruxelles, les manifestations anti-missiles, la lutte contre le nucléaire, la loi unique, le congé éducation... pour ne citer que ces quelques exemples. Ce fonds constitue donc pour l'historien une fabuleuse banque de données à laquelle il recourt régulièrement. Même après la fermeture du journal, les anciens journalistes travaillant dans d'autres organes de presse se souviennent de ce formidable outil et n'hésitent pas à y avoir recours. Les photos sont d'origines diverses. Elles sont fournies à la fois par des agences de presse (Belga, Keystone, Isopres...) des journalistes indépendants (Robyns, Gérard, Houet, Van Parijs...) mais également par les journalistes de *La Cité* et les correspondants du journal eux-mêmes.

Pour illustrer les sujets traités, l'équipe rédactionnelle travaille soit en passant commande de reportages photos sur des événements précis en donnant des indications de prise de vue, soit en recevant via un service d'abonnement, un package de photos du jour. Les archives papier permettent d'ailleurs d'étudier les relations parfois difficiles, voire conflictuelles, avec les agences de presse et les photographes indépendants : livraison des photos en retard mettant un terme au contrat de collaboration, réclamation de paiement des photos qui parfois ont été fournies par une autre agence... Face au grand nombre de photos inutilisées sur différentes thématiques, la collection iconographique permet également d'étudier le choix qui a été pressenti par l'équipe rédactionnelle sur l'image sélectionnée pour la publication au sein d'un reportage. Les photos utilisées portent encore les traces de la maquette et montrent sur quoi le comité de rédaction a voulu attirer l'attention.

Un cas particulier : la question scolaire

Un dossier a plus particulièrement attiré notre attention tant il présente une pratique différente de ce qui se fait généralement à *La Cité*. Il s'agit d'étudier le cas de la question scolaire telle qu'elle est rapportée et présentée par *La Cité* en 1955. Le contexte

est le suivant : aux trois gouvernements sociaux chrétiens de 1950 à 1954, succède un « gouvernement des gauches » (libéral-socialiste) dirigé par Achille Van Acker. Les mesures prises par le nouveau ministre de l'enseignement, le socialiste Léo Collard, en 1954 et 1955, vont rapidement mobiliser les forces catholiques. Les projets développés par Collard diminuent les subsides attribués à l'enseignement libre et privilégient les diplômés du réseau officiel pour les nominations dans les établissements de l'État. Mais l'annonce du licenciement d'une centaine de diplômés de l'enseignement catholique travaillant dans l'enseignement officiel en septembre 1954 soulève un tollé général dans les organisations catholiques, dont le Mouvement Ouvrier Chrétien et ses organisations, qui participent à la constitution le 23 septembre 1954 du Comité de défense des libertés démocratiques (CDLD).

Comme journal démocrate-chrétien, *La Cité* qui est sensible au respect de la liberté de conscience, à la démocratisation des études, à l'égalité de traitement entre les élèves, les parents et les enseignants ne peut que réagir face à cette attaque dont il dénonce le « caractère inique et odieux ». L'annonce du dépôt du projet de loi n° 217² pour le 1^{er} février 1955, est ressentie comme une véritable agression. Pour *La Cité* qui y voit l'amorce d'un « conflit très grave » : « Il est des combats que l'on est contraint d'accepter et que l'on doit mener jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'au retrait du projet, jusqu'à la démission du gouvernement, jusqu'à la dissolution des Chambres s'il le faut », écrit-elle le 29 janvier 1955 n'hésitant pas à évoquer « le recours à des moyens extrêmes. »

L'image va prendre tout son sens dans la mobilisation publique contre le projet de loi. Alors qu'une journée nationale de protestation est organisée par le CDLD le 26 mars à Bruxelles, le journal appelle les troupes à se rassembler à Bruxelles en montrant via les photographies le succès de la manifestation de Namur de la veille, qui pourrait avoir une certaine influence sur la mobilisation du jour. Une autre photo montre le contexte de surveillance policière dans lequel va se dérouler la manifestation. Les dirigeants du Comité organisateur estiment qu'en raison de l'interdiction de la manifestation il n'y aura peut-être que 20.000 participants. Les dernières directives sont données afin de pouvoir, malgré tous les empêchements, se donner toutes les chances d'arriver à Bruxelles envers et contre tout. Les recommandations aux participants se multiplient : pas de chants, pas de fanfares, pas de banderoles, pas de panneaux, pas d'enfants...

Malgré les mesures d'interdiction prises par le bourgmestre et par le gouverneur du Brabant, en dépit de la suppression de trains pour bloquer l'arrivée des manifestants dans la capitale, 100.000 personnes parmi lesquelles figurent de nombreux dirigeants, cadres et militants du MOC, défilent dans les rues (fig. 1).

Figure 1. La Une de *La Cité*. 27 février 1955.

Le CDLD réalise un film intitulé « *Le pays dit non* » qui montre « les images de barrages autour de Bruxelles donnant une idée des difficultés qu'ont dû surmonter les manifestants du 26 mars pour pouvoir atteindre la capitale. Ces obstacles n'ont pas suffi pour empêcher les masses d'être à Bruxelles ; c'est ce que montrent les séquences suivantes consacrées aux pré-concentrations dans la matinée, les arrestations, les fouilles, le début de la manifestation... contrastant si bien avec le fameux communiqué laconique de la radio nationale : "toute tentative de manifestation a échoué." Le caractère grotesque de ce communiqué est d'ailleurs souligné encore par les images de la manifestation elle-même³ ». Ce film sera largement diffusé dans les régions. Des photos sont également recherchées auprès des militants afin de réaliser un reportage photographique :

« Il ne s'agit nullement d'un rapport administratif. Cette note composée de toutes les photos dont vous disposez devra comprendre tous les renseignements utiles, notamment au sujet des difficultés que vos participants ont rencontrées (barrage de la gendarmerie, les difficultés de déplacement, la situation à Bruxelles, le retour, etc.) »

De manière assez extraordinaire par rapport à ses pratiques courantes en termes d'utilisation de l'image, *La Cité* va consacrer à l'événement une couverture photographique maximale en envoyant les journalistes Paul Leclercq, Freddy François, Josse Mélangé non seulement pour couvrir l'événement mais également pour en ramener des photos en plus de celles fournies par les agences de presse (Belga, Keystone, Sado). La photographie n'occupe cependant toujours pas une place importante malgré l'effort réalisé. Si le texte est important, la photographie sert plutôt d'encart, à titre illustratif : pas d'image en très gros plan qui symboliserait la lutte menée ; les titres et les intertitres jouent davantage ce rôle (cf. p. 2-3 du 27 mars 1955) ; tels qu'ils apparaissent, les titres sont comme un appel à mener la lutte (cf. qualificatifs utilisés : « *triomphale* », « *succès complet* », « *vive la liberté* »...). Le texte fait davantage état d'une position mobilisatrice du journal, plutôt que les photographies qui sont présentées dans un bandeau en bas de la première page. Le traitement de l'information iconographique reste modéré notamment par rapport aux journaux des organisations du Mouvement Ouvrier Chrétien comme *Au travail* le journal de la CSC ou *En Marche*, le journal des Mutualités Chrétiennes.

Mais le journal ne va cependant pas en rester là ! Face aux attaques du ministre de l'Intérieur, Pierre Vermeylen qui estimait que le PSC-CVP était incapable d'organiser une manifestation à Bruxelles, le journal organise la riposte en publiant un recueil de photos de seize pages commentées où il réplique aux affirmations du gouvernement et de la presse socialiste sur l'insuccès de la mobilisation. Les photographies montrent une vaste foule et constituent une véritable contre-attaque des messages véhiculés par la presse socialiste doutant de la capacité de mobilisation des forces ouvrières chrétiennes (fig. 2). L'image sert ici de preuve de la capacité mobilisatrice du mouvement et est un moyen de prendre la mesure des rapports de force (fig. 3).

Figure 2. Une de pages de la brochure publiée par *La Cité*, 1955.

Figure 3. Couverture de la brochure publiée
par *La Cité*, 1955.

Un autre album photo justificatif du même type, et dont certaines photos sont d'ailleurs identiques, sera également publié par le Comité de défense des libertés démocratiques (fig. 4).

Figure 4. Brochure publiée par le CDLD, 1955.

Avec le dossier photographique de seize pages, n'y-a-t-il pas un paradoxe ? L'image est utilisée comme illustration dans les journaux mais en constituant un dossier photographique de seize pages, n'essaye-t-on pas d'utiliser l'image comme message témoignant de la force mobilisatrice du pilier chrétien, en montrant la foule pointant les leaders et en dénonçant les violences policières (décrédibilisant ainsi le gouvernement), le tout surmonté de quelques slogans ? La photo fait ici œuvre de propagande et d'explication, à l'inverse du journal dans lequel elle est utilisée comme seule illustration.

Dans le dossier photographique, les leaders chrétiens sont souvent représentés en contre-plongée (plus ou moins accentuée) ou portés par la foule, leur donnant une certaine supériorité. Les forces de l'ordre ne sont pas nécessairement représentées sous leur meilleur jour (derrières des canassons, violence envers les manifestants) tandis que la foule est représentée comme pacifique, digne, voire même joviale.

Ce document est en outre accompagné d'une circulaire⁴ dans laquelle *La Cité* réaffirme son soutien à la lutte du CDLD. Le geste n'est pas non plus purement gratuit et désintéressé. *La Cité* utilise aussi l'événement à des fins promotionnelles : elle se positionne comme « un journal entièrement dévoué à la cause chrétienne et ayant l'oreille des travailleurs », ce qui lui réussit assez bien car le nombre d'abonnements augmente passant de 11.552 à 13.176 entre le 13 octobre 1954 et le 9 juin 1955.

En revanche, on ignore tout du tirage de ce numéro spécial, de son coût, de son financement, de sa préparation, les archives conservant tout leur mystère. Seule une phrase laconique dans une correspondance signale « que la question scolaire nous a beaucoup occupé ». Ce curieux manque d'informations est peut-être à mettre en parallèle avec la disparition subite du directeur de *La Cité*, Joseph Cuypers, en juillet 1955, ce qui aurait entraîné la disparition des données. Les informations peuvent cependant être croisées avec d'autres fonds d'archives appartenant à des militants et à des organisations. Cette couverture médiatique permettra également de montrer le rapprochement des forces catholiques en vue des prochaines élections, rappelant au PSC le soutien qui lui avait été apporté dans ce dossier.

Le mouvement de protestation prend une nouvelle tournure. La manifestation du 10 juillet 1955 réunit à Bruxelles 250.000 personnes, selon des sources catholiques, 300.000 selon *La Cité*. Si les calicots et les banderoles étaient absents selon l'imagerie de la manifestation du 26 mars 1955, ils sont désormais bien présents au cours du mois de juillet. On assiste avec la couverture de cette journée à l'apothéose iconographique que ne connaîtra plus jamais le journal qui consacre deux pleines pages à des photos de la manifestation.

Au lendemain de cette démonstration de force, *La Cité* explique sa position qu'elle tiendra jusqu'en 1958 : « On ne gouverne pas contre la marée humaine. Rien ne nous arrêtera plus. Le gouvernement doit céder la main. Qu'il s'en aille ! », écrit-elle le 11 juillet.

La fièvre retombe après le 21 juillet 1955, date d'adoption du projet 217 par le Sénat. Le quotidien ne limite pas pour autant son soutien au CDLD : c'est avec son appui qu'est organisée la manifestation du 18 mai 1958, au cours de laquelle 200.000 personnes réclament « une chance égale pour tous, dans la paix et l'égalité scolaires ». Le Pacte scolaire sera finalement signé solennellement le 20 novembre 1958. *La Cité* souligne d'emblée son importance pour les familles, le corps professoral et les écoles.

En résumé, à travers cette contribution, nous avons voulu donner un exemple quelque peu atypique d'un journal *La Cité* qui a sans doute constitué un cas particulier dans la presse belge, dans la mesure où au cours de sa brève existence de moins d'un demi-siècle, *La Cité* a réussi à maintenir la priorité au texte écrit malgré une déferlante iconographique que l'on a pu observer chez ses concurrents directs d'obédience non chrétienne, surtout au cours des dernières décennies du XX^e siècle. Néanmoins, l'examen attentif des archives fait apparaître qu'à l'occasion d'un événement politique sensible, en l'occurrence le dépôt d'une loi qui menace le délicat équilibre de l'enseignement dual officiel-libre, les responsables du journal vont prendre conscience des potentialités mobilisatrices de l'image et recourir plus que d'habitude aux photos des manifestations, d'abord de façon encore limitée et ensuite plus ouvertement, à travers la diffusion d'un recueil de photos de seize pages. Ce cas particulier illustre bien que l'histoire peut trouver dans les fonds iconographiques comme dans celui d'un journal engagé, des informations précieuses pour comprendre les mouvements sociaux, en apprécier l'ampleur et identifier les forces politiques en jeu.

¹ COENEN M.-TH., HEINEN J., ROUSEL L., WYNANTS P., *La Cité. 45 années de combat quotidien*, Bruxelles, Carhop-Crisp, 2010.

² Projet de loi fixant des règles d'organisation de l'enseignement de l'État, des provinces et des communes et de subvention par l'État d'établissements d'enseignement moyen, normal et technique.

³ Comité pour la défense des libertés démocratiques, Le pays dit non, 6 avril 1955, circulaire conservée dans les archives de la CSC Liège, fonds Carhop.

⁴ *La Cité. Pour la liberté scolaire. Malgré les mesures de contrainte prises par le gouvernement de la peur, plus de 100.000 manifestants ont déferlé sur Bruxelles le 26 mars 1955*, Bruxelles, La Cité, 1955.

Conclusion

Agir avec les images, créer l'espace public

André Gunthert

Apporter une note conclusive à un colloque est un exercice dont la difficulté est inversement proportionnelle à la qualité des interventions qui le composent. La tâche sera donc aisée : je salue l'excellence de contributions dont la variété documente avec brio la jeune pousse que constitue l'histoire visuelle.

Collection d'études de cas, celle-ci se tient à bonne distance des *visual studies* et de leur goût pour l'abstraction. Elle se nourrit au contraire du questionnement concret que les jeunes générations adressent volontiers à l'univers contemporain, peuplé de formes et de symboles, de rites et de figures, dans une proportion qui ne paraît moindre en comparaison d'âges plus anciens que parce notre connaissance en est encore incomplète.

Tel est en effet le paradoxe qu'impose l'étude des usages visuels de la période contemporaine : alors que ceux-ci se multiplient sur une échelle qui invite à parler d'une Société du spectacle, les instruments de conservation et d'archivage des nouvelles sources sont loin d'accompagner cette progression. L'épisode malheureux du microfilmage de l'édition illustrée conduira même au résultat inverse, rendant à peu près impraticable son étude visuelle, tout en condamnant l'accès aux originaux. Sans parler des innombrables documents de la culture matérielle inlassablement disséminés par les industries culturelles que l'archive n'a jamais connues – comme le continent des formes publicitaires, emballages décorés, vignettes, calendriers, manuels, etc. – qui dessinent l'horizon d'une histoire déjà en grande partie irrécupérable.

Ces regrets, qui feraient sourire un antiquisant, ne doivent pas cacher le problème plus complexe qui a conduit à exclure pendant longtemps une partie de l'expression formelle du champ des objets observables, alors même que le petit nombre de documents légués par des périodes plus reculées encourageait à préserver une vision d'ensemble. Rien de tel pour les deux siècles les plus proches de nous, lorsque les bibliothèques retiraient les suppléments ou les pages de publicité des publications périodiques, considérés comme sans valeur documentaire.

Alors que les études de genre redécouvrent la mine d'informations que recèlent les sources publicitaires, il n'est pas sans signification que notre colloque n'y ait qu'à peine recouru, au profit des documents plus légitimes de la tradition politique. Derrière cette césure se cache un impensé des plus considérables, à savoir l'abandon de pans entiers de l'activité humaine au secteur marchand, volontiers perçu comme exclu des circulations culturelles.

Dans ces conditions, on conçoit qu'il puisse être difficile de reconstituer une grille d'enquête qui prenne en compte la globalité des productions visuelles de la société.

L'exploration du continent des images ne réclame pas seulement des moyens qui paraissent hors de portée des pauvres ressources des sciences humaines et sociales, limitant de fait l'analyse à des cas isolés, elle manque aussi d'outils théoriques adaptés, qui permettraient de mettre ses résultats en perspective.

Pour comprendre les activités humaines, la science historique reste définie par l'étude de ses traces documentaires spontanées. C'est pourquoi elle perçoit l'archive visuelle comme un document plutôt que comme un agent des évolutions observées.

La forme la plus caricaturale de cette approche a été illustrée par l'épreuve d'étude critique de documents en histoire lors de la session 2015 du baccalauréat français des séries littéraires et économiques. À partir d'une photographie du salut au drapeau d'un astronaute, décrite comme « prise par l'Américain Neil Armstrong, commandant de la mission de la Nasa Apollo 11 (nuit du 20 au 21 juillet 1969) », les candidats devaient commenter la présentation des États-Unis comme « puissance à l'échelle mondiale à la fin des années 1960 ».

Non seulement l'image reproduite était en réalité celle de Gene Cernan, exécutée par Harrison Schmitt le 13 décembre 1972, à l'occasion du dernier, et non du premier vol lunaire effectué par l'administration américaine, mais les examinateurs ignoraient que la question des symboles nationaux avait fait l'objet de longues discussions préparatoires aux missions spatiales, compte tenu de l'objectif assigné par John Kennedy de faire de l'exploration lunaire une entreprise de paix. Le traité de l'espace du 27 janvier 1967 précise que la pose du drapeau est un geste symbolique de fierté nationale et ne doit pas être interprété comme une proclamation de souveraineté.

Associé à la question de la représentation de la puissance, le choix d'une image de salut au drapeau américain représente par conséquent un contresens. Il suggère que les examinateurs, plutôt que de proposer une véritable analyse documentaire, ont procédé à une lecture métaphorique de l'image, en souhaitant que les candidats reproduisent le même exercice.

Jugera-t-on cet exemple excessif ? Il est au contraire significatif. L'Éducation nationale tient à affirmer que l'étude des formes visuelles fait désormais partie de l'enseignement en histoire. Mais l'approche strictement illustrative de l'image témoigne de la difficulté à sortir d'un schéma qui empêche précisément toute analyse du document visuel.

Le paradoxe qui retient les professeurs d'histoire d'apercevoir une erreur dans leur interprétation du salut d'Apollo 11 (ou 17) n'est autre que la tradition d'émblématisation des images qui charpente toute l'histoire populaire, de peintures d'histoire en manuels illustrés. Car si l'histoire savante a très tôt refusé le piège iconographique, ses formes vulgarisées alimentent au contraire une culture qui nourrit également la publicité et l'image de presse. Camouflée par l'usage de la photographie, la production de stéréotypes visuels, qui pourrait offrir à l'analyse historienne un passionnant terrain d'observation,

passé inaperçue ou se voit au contraire validée par une exégèse qui, singeant l'histoire de l'art, établit la légitimité d'une icône en l'installant dans une généalogie d'œuvres d'art ou de précédents fameux.

Le rapprochement d'une étudiante de mai 68 et de *La Liberté guidant le peuple*, d'une mère algérienne en pleurs et d'une *pietà*, ou encore d'un petit réfugié noyé sur une plage et de la fillette vietnamienne fuyant le napalm, ne relève en aucune manière de l'analyse iconographique, mais participe à l'opération rhétorique qui isole une photographie de presse du flux de l'information, et la recontextualise en lui appliquant la grille de lecture imitée de la critique d'art.

La difficulté de reconnaître le processus d'iconisation comme le résultat même de la volonté de faire histoire empêche l'approche historienne d'apercevoir l'image-emblème comme l'un des agents les plus efficaces de la naturalisation des messages sociaux.

Engagé par Danielle Tartakowsky sous le signe de la mobilisation des stéréotypes¹, ce colloque aura donné lieu à une exploration, moins des images elles-mêmes que de leurs usages et de leur réception. Cette approche au second degré des formes visuelles à partir de leurs effets constatés était imposée par le choix de l'examen des mouvements sociaux et de leur mobilisation utilitaire des images comme supports de messages ou de projections.

L'exemple canonique de cette tradition, le plus cité tout au long de ces journées, est le célèbre tableau de 1831 *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Ce tableau présente deux caractéristiques remarquables. La première, alors même que le style romantique privilégiait le réalisme, est de recourir au vieux fonds mythologique de l'allégorie et de la langue des symboles. La deuxième est que sa renommée est tout entière une reconstruction de la réception, fruit d'une recontextualisation par la III^e République d'une œuvre dont les connotations historiques gênaient la monarchie de Juillet². La figure républicaine incarnée par un stéréotype se prêtant à l'appropriation est une construction du récit et du contexte, qui préfigure les images-emblèmes de l'ère médiatique.

Celles-ci requièrent une autre lecture que l'approche inspirée de l'histoire de l'art jadis mobilisée par Maurice Agulhon, ou sa version modernisée par Tom Mitchell, lorsque celui-ci interrogeait les composantes formelles d'une affiche de recrutement, sans tenir compte de ses traits pragmatiques³. La forme même de la manifestation, figure privilégiée de notre colloque, fournit le modèle d'une action tout à la fois allégorique et performative, qui manipule des images mais surtout en produit, par son recours à une action collective qui mime la violence révolutionnaire et à une scénographie de l'engagement associant représentations visuelles et mémorielles, incarnation et symboles.

Agent de l'histoire, l'action manifestante indique le type d'approche requise par l'étude historique des usages visuels. Je retiendrai pour ma part trois leçons de méthode de notre examen des mobilisations militantes. La première est que l'agentivité des images opère

avant tout au niveau symbolique. La deuxième est que la raison fondamentale du recours à l'image est son caractère appropriable, à la fois du point de vue de la recontextualisation du message, de la mobilisation de la forme et de la capacité de projection de la réception. Troisièmement, la non-hiérarchisation de l'information des formes visuelles et l'ambiguïté qu'elle favorise fait de l'exercice interprétatif la dimension fondamentale du rapport à l'image. Cette caractéristique retire toute objectivité à sa lecture, qui doit être définie comme un travail projectif par associations, à la manière exemplifiée par le *punctum* de Roland Barthes, exercice d'interprétation sauvage.

En conséquence, l'herméneutique des formes visuelles proposées par l'histoire de l'art doit céder la place à une analyse au second degré des commentaires ou des effets de réception constatés des formes visuelles, seule susceptible de restituer une objectivité à l'analyse.

Enfin, l'espace public comme espace de l'actualisation et du partage des représentations, dont la signification est constamment reconfigurée par l'interprétation et le contexte, que l'on peut également identifier comme espace médiatique, constitue une aire autonome, aux logiques distinctes de l'art, qui dépend de mécanismes et de dispositifs spécifiques, clé des effets observés et du pouvoir volontiers attribué aux images, en particulier en termes de capital social. Le travail de reconstitution des logiques complexes qui structurent cet espace est encore en grande partie devant nous.

À un moment où nous apercevons une évolution majeure des dynamiques de mobilisation, que les outils en ligne rendent ponctuelles et individualisables, le recours aux formes symboliques et aux stéréotypes reste à l'évidence un ressort essentiel du passage au collectif. Si ce recours doit désormais cohabiter avec les formes individualisées de l'appropriation, qui sont autant de signaux de l'installation d'un rapport autonome au potlatch culturel, l'exigence d'un espace public partagé profitera encore longtemps à l'usage des images, efficaces ouvrières de sa constitution.

¹ TARTAKOWSKY D., *Mobiliser avec ou sans l'image. Étude de cas (fin XIX^e - XXI^e siècles)*, séance inaugurale du colloque « Quand l'image (dé)mobilise », Namur, 19 mars 2014.

² HADJINICOLAOU N., « *La liberté guidant le peuple* de Delacroix devant son premier public », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 28/1, p. 3-26.

³ AGULHON M., *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979 ; MITCHELL W. J. T., « Que veulent les pictions ? », dans MITCHELL W. J. T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* (2005), Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 47-73.

Les auteurs

Camille Baillargeon, historienne de l'art de formation, est attachée scientifique à l'Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale à Seraing (centre d'archives privées et service général d'éducation permanente). Domaines de recherche : art social, art et politique, pacifisme, histoire sociale et syndicale de Belgique. Auteure notamment de plusieurs articles sur Forces murales publiés en ligne sur le site de l'IHOES et co-directrice, avec J. Guisset, de l'ouvrage *Forces murales, un art manifeste*, Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut, Roger Somville (Mardaga, 2009).

Jérôme Bazin est maître de conférences en Histoire à l'Université de Paris-Est Créteil. Il travaille à une histoire sociale et transnationale de l'art réalisé au sein des mouvements communistes. Il a publié *Réalisme et égalité. Une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande (1949-1990)* (Les presses du réel, 2015).

Ludo Bettens est historien de formation (ULg). Depuis 2007, il dirige l'Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale (IHOES), centre d'archives privées et service d'éducation permanente reconnu par la Fédération Wallonie-Bruxelles. Ses domaines de recherches : histoire sociale (notamment dans ses rapports avec la culture), histoire syndicale, pacifisme... Il a contribué à diverses publications : *Rouge Métal. 100 ans d'histoire des métallos de la FGTB* ; *Le Tournant des années 1970. Liège en effervescence* ; *Forces murales. Un art manifeste* ; *Cols blancs, cœur rouge. Les combats des employés, techniciens et cadres du SETCa Liège-Huy-Waremme* ; *Oser être libre. Le Théâtre de la Communauté...* Il publie en outre régulièrement des articles en ligne sur le site de l'IHOES.

Gildas Brégain est Docteur en Histoire, attaché au Laboratoire CERHIO-Université de Rennes II. Il s'intéresse aux mobilisations sociales des personnes subalternes (personnes handicapées, migrants), à la construction des politiques publiques et aux transferts culturels. Il a notamment publié *Syriens et Libanais d'Amérique du Sud* (L'Harmattan, 2008), et plusieurs articles dans des revues ou des ouvrages collectifs.

Florence Gillet est détentrice d'une licence en Histoire et d'un master en Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication de l'Université libre de Bruxelles. Elle est en charge du sous-secteur "Images et Sons" du CegeSoma ainsi que des projets de numérisation du centre. Ses domaines de recherche sont la mémoire de la colonisation, l'analyse iconographique, les archives de particuliers, la numérisation des archives et l'impact des TIC dans les sciences humaines.

André Gunthert est enseignant-chercheur et maître de conférences en histoire culturelle et études visuelles à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS-Paris). Spécialiste d'histoire de la photographie, il a élargi son champ d'étude aux usages sociaux des images. Fondateur de la revue *Études photographiques* en 1996 et du média collaboratif *Culture Visuelle* en 2009, il publie régulièrement ses travaux récents sur le

blog *L'image sociale*. Auteur de nombreux articles et ouvrages consacrés à l'histoire des pratiques de l'image, il a notamment publié *L'image partagée. La photographie numérique* (Textuel, 2015) et dirigé avec Michel Poivert *L'Art de la photographie* (Citadelles-Mazenod, 2007).

Florence Kaczorowski est professeure agrégée d'anglais, doctorante en études anglophones à l'Université Lille 3-Charles-de-Gaulle et membre du laboratoire CECILLE (Centre d'Études en Civilisations, Langues, et Littératures Étrangères). Elle achève une thèse de doctorat en civilisation américaine et assure les fonctions d'attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université Lille 3 depuis 2011.

Catherine Lanneau est chargée de cours à l'Université de Liège (Département des Sciences historiques) depuis octobre 2009. Docteure en Histoire, titulaire d'un DEA en Relations internationales et Intégration européenne, elle est secrétaire du groupe de contact FNRS « Belgique et mondes contemporains ». Ses principales recherches sont consacrées à l'histoire politique de la Belgique et de la Wallonie, aux relations franco-belges au XX^e siècle et à l'action dans les médias de groupes de pression ou de réflexion.

Françoise F. Laot est socio-historienne, professeure à l'Université de Reims Champagne-Ardenne et directrice du Centre d'études et de recherches sur les emplois et les professionnalisations (Cérep, Équipe d'accueil 4692). Spécialiste de l'histoire de la formation des adultes, ses dernières recherches portent sur les politiques et les revendications de formation pour les femmes. Dernier ouvrage paru : *Un film comme source pour l'histoire de la formation des adultes hommes... et femmes. Retour à l'école ?* (Nancy, 1966) (Presses universitaires de Lorraine, 2014).

Florence Loriaux est historienne au Carhop (Centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire). Ses recherches actuelles portent sur la construction des préjugés envers les chômeurs à travers l'histoire.

Christine Machiels est Docteure en Histoire de l'Université catholique de Louvain et de l'Université d'Angers. Sa thèse, menée au sein du Centre d'histoire du droit et de la justice de l'UCL et soutenue en 2011, portait sur « Les féminismes face à la prostitution aux XIX^e et XX^e siècles (Belgique, France, Suisse) ». Depuis 2010, Christine Machiels est directrice du Centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire (CARHOP). Ses champs de recherche privilégiés sont l'histoire sociale, l'histoire des femmes, l'histoire des mouvements sociaux.

Xavier Nerrière est l'un des animateurs-chercheurs du Centre d'histoire du travail de Nantes au sein duquel il a la charge du fonds iconographique. Il est co-auteur de plusieurs ouvrages d'histoire locale ou de biographies de militants ouvriers de la région nantaise et a rédigé des articles consacrés à la photographie, notamment pour la revue 303. Il vient de publier aux Presses universitaires de Rennes, *Images du travail - Les collections du Centre d'histoire du travail de Nantes*.

Anna Pellegrino, Docteure de l'Institut universitaire européen de Florence, est chargée de recherche à l'Université de Padoue (Italie) et chercheuse associée au laboratoire Identités-Cultures-Territoires (ICT) (EA 337) de l'Université Paris Diderot - Paris 7. Ses recherches portent sur l'histoire des cultures du travail, sur les associations ouvrières au XIX^e siècle et sur le phénomène des expositions universelles aux XIX^e et XX^e siècles. Elle a notamment publié *“Operai intellettuali”. Lavoro Tecnologia e progresso all’Esposizione di Milano (1906)* (Lacaita, 2008) et *Macchine come fate. Gli operai italiani alle Esposizioni Universali 1851-1911* (Guerini e Associati, 2011).

Nathalie Ponsard, Maître de conférences en Histoire contemporaine à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. Rattachée au Centre d'Histoire Espaces et Cultures (CHEC), elle poursuit des recherches sur les engagements de militants dans les années 68 au croisement d'une histoire socioculturelle, orale et audiovisuelle. Elle a publié *Lectures ouvrières à Saint-Étienne du Rouvray* (L'Harmattan, 2007), dirigé *Le syndicalisme dans le Puy-de-Dôme de 1864 à 2011* (2011) et co-dirigé avec Vincent Flauraud *Histoire et mémoire des mouvements syndicaux au XX^e siècle. Enjeux et héritages* (L'Arbre Bleu, 2013).

Ulrike Lune Riboni est attachée au Centre d'Études sur les Médias, les Technologies et l'Internationalisation (CEMTI) de l'Université Paris VIII. Ses recherches portent sur les représentations et expressions visuelles des mouvements sociaux, les médias alternatifs, les cultures participatives et les nouvelles technologies. Articles en cours de publication : « Filmer et rendre visible les quartiers populaires dans la Tunisie en révolution » pour *Sciences de La Société* et « “Citoyens-filmeurs” de Tunisie et d'Égypte : représentations collectives et inscriptions individuelles dans la révolte » pour *Anthropologie et Société*.

Bénédicte Rochet est post-doctorante en Histoire à l'Université de Namur et chargée de cours à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Docteure en Histoire (UNamur, 2014), ses recherches portent sur les rapports entre cinéma et conflits mondiaux et sur les questions de propagande, en particulier pour la Belgique. Elle a notamment co-dirigé, avec Axel Tixhon, *La petite Belgique dans la Grande Guerre. Une icône, des images* (PUN, 2012) et prépare actuellement l'édition de sa thèse consacrée à la propagande cinématographique du gouvernement belge durant la Seconde Guerre mondiale.

Anne Roekens est docteure en Histoire (UCL, 2004) et professeure en Histoire contemporaine à l'Université de Namur. Ses travaux portent essentiellement sur l'histoire des médias, sur les débats identitaires en Belgique et, plus récemment, sur l'histoire de la psychiatrie. Elle a notamment publié *Mon bel écran, dis-moi qui est encore belge... La RTB(F) face au débat identitaire wallon* (PUN, 2009) et dirigé *Des murs et des femmes. Cent ans de psychiatrie et d'espoir au Beau-Vallon* (PUN, 2014).

Charles Roemer est assistant-doctorant en Histoire contemporaine à l'Université libre de Bruxelles. Il écrit une thèse sur l'histoire de la solidarité internationale durant les années 1970 et 1980. Il participe actuellement à l'organisation d'une exposition sur l'histoire du pacifisme en Belgique. Il a également co-dirigé, avec B. Majerus et G. Thommes, *Guerre(s) au Luxembourg / Krieg(e) in Luxemburg* (Capybara Books, 2015).

Nicolas Verschueren est chargé de recherches FNRS et chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles. En 2013, il a publié sa thèse *Fermer les mines en construisant l'Europe. Une histoire sociale de l'intégration européenne* (Peter Lang). Ses recherches actuelles portent sur les réactions aux phénomènes de désindustrialisation dans les années 1970 et sur l'étude des formes de protestations ouvrières. À ce sujet, il prépare actuellement un ouvrage consacré à l'histoire d'une entreprise autogérée entre 1975 et 1989 dans le Brabant wallon.

Stefaan Walgrave is Professor of Political Science and head of the Media, Movements and Politics research group (www.m2p.be) at the University of Antwerp. His work deals with social movements and protest, media and political communication, and public opinion and elections.

François Welter est historien et archiviste au CARHOP (Centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire). Ses recherches actuelles concernent la démocratie culturelle.

Ruud Wouters is a Postdoctoral Fellow of the Research Foundation Flanders. He is a member of the Media, Movements and Politics research group at the University of Antwerp. His research interests are social movements, mass media and protest participation.

Table des matières

AVANT-PROPOS

Anne Roekens et Bénédicte Rochet	3
----------------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE : PLONGÉE AU CŒUR DES MOBILISATIONS

<i>Mobilisations (anti) féministes autour de l'affiche 'We Can Do It !' (1942)</i> Florence Kaczorowski	9
<i>Les usages des images dans les défilés officiels des régimes socialistes en RDA</i> Jérôme Bazin	23
<i>Les photographies des manifestations pour les droits des personnes handicapées en Argentine, au Brésil et en Espagne, années 1970</i> Gildas Brégain	35
<i>Comment transmettre l'image d'une « révolution à visage humain » ? Le cas du mouvement de solidarité avec le Nicaragua sandiniste</i> Charles Roemer	53

DEUXIÈME PARTIE : DES MOUVEMENTS SUR PETIT ÉCRAN

<i>Les enseignants à l'image. Représentations iconographiques et audiovisuelles du mouvement enseignant en Belgique francophone (1995-1996)</i> Catherine Lanneau	75
<i>Représentations mobilisatrices et stratégies visuelles pour convaincre et fédérer dans les productions vidéo de la Tunisie en révolution</i> Ulrike Lune Riboni	95
<i>(De)Mobilizing Description? Television News Coverage of Protest and the dWUNCness of Collective Action</i> Ruud Wouters et Stefaan Walgrave	111

TROISIÈME PARTIE : LE MONDE OUVRIER EN IMAGES

<i>L'image au coeur de la mobilisation ouvrière dans les années 1970. Le cas des pochettes des disques 45 tours</i> Nicolas Verschueren	131
--	-----

<i>Les reportages audiovisuels et la construction d'une esthétique du mouvement social chez Ducellier : mobilisation ou distanciation</i> Nathalie Ponsard	149
<i>Un ouvrier « burlesque » a-t-il sa place dans le cinéma éducatif syndical ? Débats autour d'un film de l'Institut international des films du travail (1958-1965)</i> Françoise F. Laot	167
<i>Regard sur « la décoration grandiose » de Forces murales et Métiers du Mur pour le trentième anniversaire du Parti communiste de Belgique</i> Camille Baillargeon	178
<i>Les représentations photographiques des chantiers navals. Diversité des auteurs et symbolique du pouvoir dans l'entreprise</i> Xavier Nerrière	199
QUATRIÈME PARTIE : DES MOUVEMENTS À LA UNE	
<i>La presse illustrée du mouvement des travailleurs italiens. Langages, modèles et techniques de propagande (1892-1914)</i> Anna Pellegrino	219
<i>Le fonds iconographique du journal La Cité et les mouvements sociaux : 45 années de combat quotidien. Le cas de la question scolaire de 1955</i> Florence Loriaux et François Welter	233
CONCLUSION	
<i>Agir avec les images, créer l'espace public</i> André Gunthert	245
LES AUTEURS	251
TABLE DES MATIÈRES	255